# Die dramatischen Einheiten :: bei Dryden ::

Ein Beitrag zur Geschichte der drei Einheiten in England.

Dr. F. Heigl.

# Die dramatischen Einheiten bei Dryden.

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät Sekt. I

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

eingereicht am 8. Januar 1912

von

Franz Heigl

aus München.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

München.
Hochschulbuchhandlung M. Hueber
1912.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren
Sieper und Vossler.

Druck von Ludwig Hueber in Ergoldsbach.

Meiner lieben Grossmutter.

## Verzeichnis der benützten Literatur.


Albrecht L., Drydens „Sir Martin Mar-all“ und seine Quellen. Diss. Rostock.

Arnaud, Les Théories Dramatiques au XVII^e Siècle. Paris 1888.

Beljame. Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au XVIII^e Siècle. Paris 1881.

Bobertag, Drydens Theorie des Dramas in Engl. Stud. IV, 373 seq.

Breitinger, Les Unités d'Arìstote avant le Cid de Corneille. Basel 1894. Dazu Nachtrag in Herrigs Archiv 1880.

Collins, Dryden's Dramatic Theory and Praxis. Diss. Leipzig 1892.

Corneille P., Oeuvres. Tome I^er (Les Grands Ecrivains de la France). Paris 1862.

Corneille Th., Oeuvres. Tome I^er Paris 1758.

Dacier, La Poétique d' Aristote. Paris 1692.

Daniel, Time-Analysis of the Plots of Shakespeare's Plays in the New Shakespeare Society's Publications 1877-79.

Dannheisser, Zur Geschichte der drei Einheiten in Frankreich, in Zeitschrift für französ. Sprache und Literatur XIV, 1 seq.

Delius, Dryden und Shakespeare in Shakespeare Jahrbuch IV, 6 seq.

Dryden, Works, Ed. by Scott-Saintsbury. Edinburgh 1882-92. 18 Bde.

Dryden, Dramatic Works, Ed. by Congreve, London 1735. 6 Bde.

Dryden, Essays, Ed. by Ker. Oxford 1900. 2 Bde.

Ebner, Beitrag zur Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien. Münchner Beiträge XV.

Garnett, The Age of Dryden London 1895.

Genée, Die Entwicklung des szenischen Theaters. Stuttgart 1895.

Geneste, Annuals of the Englisch Stage. Vol. I und II.

Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des 17. u. 18. Jahrhunderts. Leipzig 1897.

Hammmann, Drydens Tragödie „All for Love“ und ihr Verhältnis zu Shakespeares „Antony and Cleopatra“, Diss. Rostock 1903.

Hedelin, Abbé d'Aubignac, La Pratique du Théatre. Amsterdam 1715.

Holzhausen, Ueber Drydens heroisches Drama Engl. Studien XIII, XV, XVI.

Johnson, Lives of the Most Eminent English Poets. Chandos Library, London.

Ker s. Dryden.

Lawrence, A forgotten Restauration Playhouse. Engl. Stud. XXXV.

Le Bossu, Traité du Poème Epique. Paris 1693.

Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Ed. Schröder und Thiele. Halle 1877.

Lotheissen, Geschichte der französ. Literatur im 17. Jahrhundert, Wien 1897. 2 Bde.

Lowe, Thomas Betterton. Eminent Actors Series. London 1891.

Lundbeck, Dryden som Tragediedigter. Kopenhagen 1894.

Ott, Ueber das Verhältnis Drydens zur gleichzeitigen französischen Lustspieldichtung. Progr. Landshut 1889.

Otto, Jean de Mairet, Silvanire. Bamberg 1890.

Racine, Oeuvres, Tome IIIe (Les Grands Ecrivains de la France) Paris 1865.

Rapin, Oeuvres. Amsterdam 1709. Tome IIe.

Rosbund, Dryden als Shakespeare-Bearbeiter. Diss. Halle 1882.

Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Frankfurt 1894. 2 Bde.

Schlegel, Ueber die dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1817. 2 Bde.

Saintsbury, Dryden. English Men of letters Series. London 1894.

Sherwood, Dryden's Dramatic Theory and Practice. Diss. der Yale Univ., New Haven 1894 - Yale Studies 4.

Schröder, Dryden's letztes Drama. Diss. Rostock 1905.

Sidney, An Apologie for Poetrie. Ed. by Shuckburgh. Pitt Press Series. Cambridge 1891.

Spence, Anecdotes, Observations and Characters of Books and Men. Library of Old Authors. London 1858.

Spingarn, A history of Literary Criticism in the Renaissance. New-York 1899.

Susemihl, Aristoteles, Ueber die Dichtkunst. Leipzig 1874.

Taine, Histoire de la Littérature Anglaise. Paris 1905. 4 Bde.

Tieck, Dramaturgische Blätter, in „Kritische Schriften" III, IV. Leipzig 1852.

Tüchert, Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Madeleine de Scudéry's Romandichtung. Progr. Zweibrücken 1885.

Ward, A History of English Dramatic Literature. London 1890. 3. Bde.

Wegener, Die Bühneneinrichtuug des Shakespeareschen Theaters. Halle 1907.

# Inhalt.


Seite

Ueberblick über die verschiedenen Fassungen der Theorie von den drei Einheiten in der italienischen, spanischen und französischen Literatur bis auf die Zeit Drydens 3

Die drei Einheiten in England bis auf die Zeit Drydens . . 8

Die drei Einheiten bei Dryden:

Die drei Einheiten in Drydens Theorie

A. Im Essay of Dramatic Poesy . . . . . 11

B. In Defence of an Essay of Dramatic Poesy . . . 19

C. In Grounds of Criticism in Tragedy und den folgenden Schriften Drydens . . . . . 21

Die drei Einheiten in Drydens Praxis

A. Die englische Bühne zur Zeit Drydens . . . . 29

B. Die Einheit der Handlung in Drydens Dramen . . 32

Die Lustspiele . . . . . 33

Die Tragikomödien . . . . . 38

Die „heroic plays“ . . . . . 48

Die Tragödien . . . . . 57

Die „operas“ . . . . . 63

C. Die Einheit von Ort und Zeit in Drydens Dramen

Die Lustspiele . . . . . 64

Die Tragikomödien . . . . . 70

Die „heroic plays“ . . . . . 74

Die Tragödien . . . . . 80

Die „operas“ . . . . . 84

D. Vergleich zwischen Theorie und Praxis. Rückblick 85

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548309_0086

Die drei Einheiten! Nur mehr eine dieser berühmten, ja eigentlich berüchtigten Regeln dramatischer Komposition hat noch Geltung in unseren Tagen; und sogar diese einzige, welche Einheit der Handlung fordert, hat viel von ihrer Strenge verloren, im Vergleich zu ihrer Fassung in jener Zeit, da sie ihre engherzigste Auslegung fand.

Was nun aber Dryden betrifft, so erfreuen sich zwar in unserer Zeit, die ja mit Vorliebe auf die bedeutenderen Werke früherer Jahrhunderte zurückgreift, Neuausgaben seiner Werke wieder eines gewissen Interesses; man muss aber doch zugeben, dass gerade seine Dramen ausserhalb eines nicht allzugrossen literarisch gebildeten Leserkreises, auch in England, fast völlig in Vergessenheit geraten sind.

Da dem nun so ist, möchte es fast nicht der Mühe wert erscheinen, den Standpunkt festzustellen, den dieser halbvergessene Dichter gegenüber längst überwundenen Regeln einnahm, gegenüber Regeln, an welche sich kein moderner Dramatiker mehr gebunden fühlt.

Doch schon eine kurze Ueberlegung wird zeigen, dass für einen jeden, der ein tieferes Verständnis für literarische Entwicklung anstrebt, der den oft verworrenen Strömungen und Einflüssen, welche die schaffenden Geister eines Zeitalters hemmen oder fördern, nachzugehen wünscht, eine Untersuchung dieser Art nicht unfruchtbar sein wird. Denn sie wird ihm ein Kapitel aus der Geschichte einer ganz eigenartigen literarischen Theorie zeigen, welche, mag sie heute auch gänzlich vernachlässigt, ja sogar lächerlich gemacht werden, dennoch einen mächtigen Einfluss auf die Literaturen verschiedener Zeiten und Völker ausübte, und zwar so unwiderstehlich, dass selbst hervorragende Männer ihm nicht trotzen konnten, sondern sich beugten, wider die eigene bessere Einsicht und Ueberzeugung.

Und dies Kapitel aus der Geschichte der drei Einheiten wird um so interessanter sein, als es einen sehr bedeutenden englischen Dichter betrifft, bedeutend allerdings nicht so sehr durch die bleibenden Werte, die seine literarische Produktion geschaffen, als vielmehr durch seine persönliche Stellung, die er, als eine von den Zeitgenossen anerkannte Autorität, in der Beurteilung der literarischen Fragen seiner Epoche einnahm. Denn Dryden konnte sich sein ganzes Leben lang des Ruhmes erfreuen als der erste Dichter und zugleich Kritiker Englands zu gelten; besonders aber in Hinsicht auf das Drama war seine Ansicht und sein Beispiel entscheidend. Das zeigen auch folgende Zeilen

Wards [1]): „thus, as a matter of fact, the future of our drama as a litterary growth came to depend in a signally large measure upon the views formed concerning the theory of dramatic composition, and upon the actual contributions made to dramatic literature by the leading poet of his age-Dryden."

Ein weiterer Punkt von Bedeutung für diese Untersuchung ist die wohlbekannte Tatsache, dass Dryden der erste aller englischen Dichter war, welcher neben einer ausgedehnten literarischen Produktion eine erhebliche Mühe darauf verwendete eine Theorie seiner Kunst festzustellen und zu begründen, indem er kritische Studien verfasste und auch sonst noch seine Ansichten in Vorworten, Widmungen und anderen gelegentlichen Begleitschriften darlegte. Diese häufigen Aeusserungen seiner Kritik machen es möglich auch seine Stellung zu den drei Einheiten, die Schwankungen seines Urteils eingehend zu verfolgen und über die Quellen seiner Ansichten manches zu erfahren, was aus einer blossen Untersuchung seines Verhaltens in der Praxis nicht erkennbar geworden wäre.

Noch eine letzte Erwägung ist ferner geeignet, das Interesse an dieser scheinbar so begrenzten Untersuchung zu erhöhen, eine Erwägung, welche uns erlaubt, das Thema von einem umfassenderen Gesichtspunkt aus zu beobachten: Diese Untersuchung gewährt nämlich einen Einblick in das Verhalten eines bewussten Vertreters einer hoch entwickelten germanischen Literatur gegenüber Regeln, welche so deutlich den Stempel romanischer Kunstauffassung an sich tragen. Dryden war sich wohl bewusst der hervorragenden Eigenschaften, welche das Wesen der Literatur seines Volkes ausmachen und hatte eine hohe Meinung von ihren besonderen Vorzügen. Deshalb vermied er es auch, kritiklos und ohne Vorbehalt die von der Gunst des Zeitgeistes getragenen ausländischen Theorien aufzugreifen, wie ein weniger einsichtiger und weniger urteilsfähiger Kopf vielleicht getan hätte. Eine Betrachtung seiner Haltung gegenüber den drei Einheiten zeigt uns also geradezu eine, allerdings auf beschränktem Gebiet sich abspielende Phase eines Kampfes zwischen germanischem und romanischem Kunstempfinden.

Wenn wir nun die Stellung Drydens erkennen, wenn wir beurteilen wollen, ob er eine persönliche Auffassung überhaupt besass, oder ob er sich nur den Ansichten des einen oder anderen seiner Vorgänger anschloss, müssen wir einen Blick auf die ganze Entwicklung der Theorie tun. Natürlich wird nicht ihre Geschichte Schritt für Schritt zu verfolgen sein, sondern es wird genügen auf die entscheidenden Abschnitte in ihrer Entwicklung hinzuweisen, die verschiedenen Auffassungen und merkwürdigsten Auslegungen zu kennzeichnen.

Eine Uebersicht dieser Art ist um so wichtiger als Drydens Belesenheit sehr gross war und ihm eine vielleicht nicht allzu tiefe, aber sehr umfassende Kenntniss der Gedanken und Meinungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen des Inlandes und Auslandes vermittelte.

---

1) Ward, l. c. III. 345.

## Ueberblick über die verschiedenen Fassungen der Theorie von den drei Einheiten in der italienischen, spanischen und französischen Literatur bis auf die Zeit Drydens.

Ueber die auch Dryden bekannten Stellen bei Aristoteles, welche die unschuldige Ursache des ganzen literarischen Aberglaubens [1]) geworden sind, gibt Ebners Schrift genaue Auskunft [2]). Ebner weist auch vor allem darauf hin, dass sich bei Aristoteles keinerlei Vorschrift, sondern nur eine objektive Feststellung der bei den Griechen üblichen Praxis findet, ferner dass von einer Einheit des Ortes bei ihm überhaupt gar nicht die Rede ist, da ja auch in der Praxis nur die Einheit der Handlung gewahrt, jene des Ortes und der Zeit aber manchmal vernachlässigt wurde.

Weiter zeigt Ebner, wie nach der ersten italienischen Uebersetzung der aristotelischen Poetik (1498) eine grosse Zahl von Kommentaren italienischer Gelehrter zu erscheinen begann, wie in diesen Erläuterungen die persönlichen Ansichten der verschiedenen Verfasser einen immer grösseren Raum einnahmen und so der Grund zu einer langen Reihe literarischer Fehden gelegt wurde. Die wesentlichen Ergebnisse der Ebnerschen Untersuchung, welche für diese Arbeit in Betracht kommen, sind etwa folgende:

In der Praxis wurden in Italien schon vor der ersten Uebersetzung der Poetik im allgemeinen die lateinischen Vorbilder, welche selbst wieder auf griechische Muster zurückgingen, nachgeahmt, so dass auch hier das über die griechische Praxis Gesagte Geltung hat.

Für die theoretische Behandlung der ganzen Frage ergeben sich diese Gesichtspunkte:

In Bezug auf die Einheit der Handlung herrscht Uebereinstimmung,[3]) Es wird strikte Beschränkung auf eine einzige Handlung gefordert. Ein einziger, allerdings sehr bedeutender Kritiker, Castelvetro, weicht hier von der Regel ab, indem er die Einführung einer Nebenhandlung empfiehlt.[4]) (1570)[5])

Auch die Regel von der Einheit der Zeit findet fast allgemeine Anerkennung. Der Streit dreht sich hier nur um die Auslegung des „Sonnenumlaufs", welcher von den Kommentatoren des Aristoteles als künstlicher Tag von 12, von den Bühnentheoretikern als ein natürlicher von 24 Stunden gedeutet wird. Ein einziger Dramatiker, Agostino Richi, wagt es die Handlung eines Stückes über ein Jahr auszudehnen und zu behaupten, von einer Verpflichtung die Regeln des Aristoteles zu beachten könne in seinem Zeitalter keine Rede sein.[6]) (1533).

---

1) Breitinger l. c. p. 4. „superstition littéraire".
2) Ebner l. c. Einleitung.
3) Ebner, l. c. p. 52.
4) Ebner, l. c. p. 44.
5) Die hier beigefügten Zahlen geben das Erscheinungsjahr der sich mit den Einheiten befassenden Abhandlung des betreffenden Autors an.
6) Ebner, l. c. p. 60.

Einen ganz neuartigen Standpunkt bei der Begründung der Regeln nimmt Scaliger ein.[1]) Er stützt sich nicht mehr auf die Autorität des Aristoteles, sondern sucht einen neuen Ausgangspunkt für seine Ausführungen: die Bedingung der Wahrscheinlichkeit. Er verbietet jede Täuschung der Zuschauer und kommt auf diese Art zu dem Schlusse, dass die Handlung überhaupt nicht mehr Zeit umfassen dürfe als die Dauer der Vorstellung, welche er mit 6—8 Stunden ansetzt (1561). Castelvetro vertritt dieselbe Auffassung mit den gleichen Gründen (1570).[2])

Piccolomini dagegen gestattet eine Täuschung der Zuschauer durch Kunstmittel, verlangt aber, dass die Zeit, um welche die Dauer der Handlung jene der Aufführung überschreitet, als zwischen den Akten verstreichend gedacht werde[3]) (1572).

Die Forderung der Wahrscheinlichkeit hatte schon Castelvetro dahin geführt, auch eine Beschränkung des Ortes ausdrücklich zu verlangen: die von den Personen des Stückes zurückgelegten Entfernungen müssen mit der verstrichenen Zeit in Einklang stehen. Bei ihm ist also zwar nicht die Einheit, aber doch eine gewisse Beschränkung des Ortes die natürliche Folge der Einheit der Zeit.

1598 jedoch erstand in Jngegneri ein neuer Kritiker, welcher — als erster — die Einheit des Ortes als eine von den anderen Forderungen unabhängige, nur aus sich selbst geltende Regel aufstellte, indem er jeden Scenenwechsel vollständig verwarf.[4]) Diesem Grundsatz auch in der Praxis Geltung zu verschaffen, fiel schon desshalb nicht allzuschwer, da seine Beachtung die Kosten der Inszenierung bedeutend verminderte.

Mit seinem Verbot jedes Ortswechsels hatte Jngegneri der Theorie von den Einheiten ihre strengste Form gegeben und so einen gewissen Abschluss herbeigeführt. Nach ihm wurde Neues nicht mehr ausgeheckt, wenn auch seine Fassung die anderen Auslegungen nicht verdrängen konnte.

Doch lange vor dieser Zeit hatte der „Aberglaube“ seinen Weg in andere Länder gefunden besonders nach Frankreich, in dessen Literatur er am heftigsten zum Ausbruch kommen sollte.

Aber bevor wir uns der Betrachtung der Einheiten in Frankreich zuwenden, müssen wir noch einen Blick auf Spanien werfen, das in der Geschichte seines Dramas so viel Aehnlichkeit mit der des englischen aufweist.

Obwohl in Spanien im 16. Jahrhundert das nationale, romantische Drama die klassischen Tendenzen, die im 15. Jahrhundert aufgetaucht waren, im wesentlichen überwunden hatte, spukten auch hier die Regeln von den drei Einheiten. Ihre Vorkämpfer standen allerdings auf einem

1) Ebner, l. c. p. 73.
2) Ebner, l. c. p. 42.
3) Ebner, l. c. p. 47.
4) Ebner, l. c. p. 81.

verlorenen Posten. Ein Lope de Vega erklärte sich offen gegen die Regeln, indem er es als seine erste Pflicht bezeichnete, dem nationalen Geschmacke entgegenzukommen. Ein Cervantes verteidigte zwar in der Theorie die Regeln, vernachlässigte sie aber in der Praxis ebenso wie sein grosser Rivale.

Im einzelnen ergeben sich aus dem literarischen Streit in Spanien einige neue, ganz ergötzliche Auslegungen der Regel von der Einheit der Zeit, welche uns zeigen, auf welche merkwürdige Fassungen die Klassizisten verfielen, um ihre Forderungen einigermassen mit den Bedürfnissen der Praxis in Einklang zu bringen.

Die erste spanische Poetik stammt von dem „Doktor Lopez Pinciano“[1]) und erschien 1596. Pinciano geht auf Scaligers Wahrscheinlichkeitstheorie zurück und sieht daher auch in der Befolgung der „Vorschriften“ des Aristoteles ein besonderes Verdienst des Dramatikers. Aber er erkennt auch die Bedürfnisse seiner Zeit an und gestattet deshalb aus eigener Machtvollkommenheit für die Tragödie eine Dauer von 5, für die Komödie eine solche von 3 Tagen. Damit unterscheidet er zwischen den beiden Gattungen in einer Weise, wie wir sie später bei Dryden wiederfinden werden!

Der zweite spanische Theoretiker, der sich mit den Einheiten befasste, war Cascales, dessen „Tablas poeticas“ 1616 erschienen. Er fand einen ganz neuen Ausweg um die hemmenden Schranken zu entfernen, ohne gleichzeitig die Autorität des Aristoteles glänzlich zu untergraben. Er zog folgenden originellen Schluss: Aristoteles erlaubte für die Dauer einer epischen Handlung ein Jahr. Gelehrte Kritiker haben gefunden, dass man aus dem Stoffe eines Epos etwa 20 Tragödien und 20 Komödien verfertigen kann, das ergibt also für jedes dieser dramatischen Erzeugnisse eine Dauer der Handlung von etwa 9 Tagen![2])

1624 brachte Tirso de Molina die erste ausführliche Abhandlung über und zugleich auch gegen die Einheiten und zwar in der Form eines vortrefflichen Dialogs, welcher alle scheinbaren Vorzüge und wirklichen Nachteile einer kurz bemessenen Dauer der Handlung darlegte. Tirso de Molina ist es auch, in dessen Schriften sich die erste Erwähnung — und natürlich gleichzeitig Verwerfung — der Einheit dea Ortes findet.[3])

In Spanien waren die Regeln also nicht nur in der Praxis, wo sie kaum je Beachtung fanden, sondern auch in der Theorie des Dramas vollständig unterlegen und zwar bereits zu einer Zeit, wo in Frankreich der entscheidende Streit um die Geltung der drei Einheiten noch nicht einmal begonnen hatte.

In der französischen Literatur nun haben wir um so weniger die historische Entwicklung der Regeln zu verfolgen, als die Franzosen keine wesentlich abweichende Fassung derselben hervorbrachten.

---

1) Breitinger, l. c. p. 16.
2) Breitinger, l. c. p. 22.
3) Breitinger, l. c. p. 24.

Die Einheit der Handlung wurde immer im strengeren Sinne aufgefasst und so nur eine einzige Handlung gestattet.

Für die Einheit der Zeit ergab sich dasselbe wie in Italien; die Kommentatoren beschränkten die Bedeutung des „Sonnenumlaufs“ auf 12 Stunden, die Bühnentheoretiker dehnten sie auf 24 Stunden aus.[1])

Die Entwicklung der Regel von der Einheit des Ortes ist ziemlich kompliziert und bedarf noch der Aufklärung, wie aus Dannheissers Abhandlung hervorgeht. Der Grund hiefür liegt in der eigenartigen Anordnung der damaligen Bühne.

Immerhin ist es bemerkenswert, dass in Frankreich die Einheit des Ortes, unabhängig von der der Zeit, etwa 24 Jahre vor der Veröffentlichung von Ingegneris Buch bereits von Jean de la Taille gefordert wurde[2]), so dass also die Theorie der drei Einheiten in Frankreich eher zur Vollendung gelangte als in ihrem Heimatlande. Während jedoch gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien die Regeln auch in der Praxis befolgt wurden, vernachlässigte man sie in Frankreich fast vollkommen.

Mairet war der erste, welcher die Einheiten mit voller Absicht in einem Drama beobachtete, als er 1629 seine „Silvanire“ schrieb.

Von dieser Zeit an begann der Streit um die Regeln, besonders um jene von Ort und Zeit — die über die Einheit der Handlung wurde fast allseitig anerkannt —, ein allgemeines Interesse zu erregen und nicht nur Gelehrte und Dichter, sondern auch den Hof und die Gesellschaft zu beschäftigen.

Die Verfechter der Gültigkeit der Regeln stützten sich nicht nur auf die Autorität des Aristoteles und seiner Ausleger, sondern sie — besonders Chapelain[3]) — erklärten ihre Beobachtung für ein Gebot des gesunden Menschenverstandes. Und es gelang ihnen ihre Ansicht durchzusetzen. Ein Corneille erkannte die Berechtigung der Regeln an, indem er sich mit ihnen abzufinden suchte. In der berühmten „Querelle du Cid“ erscheinen die drei Einheiten bereits als unumstössliche Gesetze dramatischer Komposition: Die Akademie hatte sie in ihrer strengsten Fassung angenommen: die Dauer der Handlung durfte 12 Stunden nicht überschreiten, der Ort überhaupt nicht gewechselt werden. Die Bemühungen, der wenigen freieren Geister, die eine minder strenge Auslegung wünschten, waren gescheitert. Scaligers Auffassung hatte gesiegt, jene Auffassung, welche jeden Appell an die Einbildungskraft der Zuschauer als unnatürlich und betrügerisch verwarf.

Zu jener Zeit des endgültigen Sieges der drei Einheiten weilte Karl II. und seine Höflinge, die mit ihm England verlassen hatten, in Paris, nahmen an allen Vergnügungen des französischen Hofes teil und

1) Otto, l. c. p. XXVI.
2) Ebner, l. c. p. 42.
3) cf. Arnaud, l. c. „Trois dissertations inédites de Chapelain“ p. 366 p. 348,

wurden so mit dem französischen Drama bekannt, dessen Entwicklung ja so viel durch Hof und Gesellschaft beeinflusst war. Es ist klar, dass diese Zeit, die Drydens erstem Auftreten als Dichter unmittelbar vorausgeht, für diese Untersuchung von Bedeutung ist. Daher sollen die Werke der bedeutensten Literaten, deren Namen wir in Drydens Schriften wiederfinden werden, hier genannt sein.[1])

1640 veröffentlichte Mesnardière seine „Poétique", welche bezüglich der Einheiten Scaligers Ansichten wiederholt, dabei aber die „Zeit" auf über 24 Stunden und den „Ort" auf den Umkreis eines kleinen Landes, dessen Teile in kurzer Zeit erreichbar sind, ausdehnt.[2]) Seine Gedankengänge sind so merkwürdig, dass Chapelain nicht mit Unrecht von ihm sagte, er ermangele der Urteilsfähigkeit.[3])

Von 1640—1650 schrieb Hedelin d' Aubignac seine berühmte „Pratique du Théatre", welche bei den Zeitgenossen hohes Lob erntete. Auch Hedelin leitet von der Forderung der Wahrscheinlichkeit die Notwendigkeit der Einheit von Ort und Zeit ab, erklärt, dass die Dauer der Handlung und Vorstellung sich decken müsse, gewährt aber dann doch 12 Stunden für die Zeit der Handlung.[4])

Jedoch der bedeutendste der französischen Schriftsteller war Corneille. Indem er sich in der Prazis den Einheiten unterwarf, verhalf er ihnen zum endgültigen Triumphe. Gleichzeitig brachte er durch seine theoretische Verteidigung einer liberalen Auslegung unter den Kritikern und dem literarischen Publikum eine Menge feinsinniger Bemerkungen in Umlauf. Er hielt die Einheit für genügend gewahrt, wenn die Nebenhandlungen die Haupthandlung förderten, er dehnte die „Zeit" auf 24—30 Stunden aus und erweiterte den „Ort" zum Umkreis einer Stadt, betrachtete ihn aber nicht mit Beziehung auf die Zeit, sondern als eine unabhängige Forderung, die ihren Zweck in sich selbst hat.[5]) Diese Ansichten und seine Folgerungen daraus legte er im „Discours des trois unités" dar. Derselbe erschien in der Ausgabe seiner Werke von 1660, also nur wenige Jahre vor dem Beginn von Drydens dramatischer Laufbahn.

Wir haben hiemit einen Ueberblick gewonnen über die ausländischen Quellen, aus denen Dyden am Anfang seiner schriftstellerischen Tätigkeit seine Ansichten schöpfen konnte. Abhandlungen französischer Kritiker, die erst später veröffentlicht wurden, wie die eines Rapin oder Le Bossu,

---

1) Arnaud, l. c. Avant-Propos, sagt von den hier in Frage kommenden Autoren: „les interprètes sont au nombre de six, et s'appelent Chapelain, Mairet, Sarrasin, Scudéry, la Mesnardière et d'Aubignac. Or Chapelain n' a laissé que trois courtes dissertations inédites, Mairet n' a fait qu une préface, Scudéry qu'un pamphlet, Sarrasin qu'un quart de Poétique, La Mesnardière qu'une moitié; d' Aubignac seul a fait une oeuvre complète."

2) Arnaud, l. c. p. 153.

3) cf. Arnaud, l. c. p. 151 „qui n' abonde point en jugement" p. 152 „dépourvu de jugement." Arnaud schliesst sich diesem Urteil an.

4) Arnaud, l. c. p. 233. und Hedelin, Abbé d' Aubignac l. c. I, 108.

5) Corneille, l. c. p. 117.

werden erst bei Besprechung jener Schriften Drydens angeführt, auf welche sie bereits einen Einfluss ausüben konnten.[1])

Es bleibt jetzt noch zu betrachten, was Dryden in der Literatur seines eigenen Volkes über die Regeln finden konnte, und welche Strömungen in der Entwicklung des englischen Dramas auf Drydens spätere Stellung von Einfluss waren.

## Die Theorie von den drei Einheiten in England bis auf die Zeit Drydens.

Im Gegensatz zum spanischen Nationaldrama erfuhr das englische romantische Drama kaum jemals theoretische Betrachtung oder Erläuterung: es verdankt seine herrliche Blüte einzig und allein dem schöpferischen Genius seiner Dichter, welche ohne theoretische Grübelei und ohne die Führung der Kritik ihre Werke schufen. Ja, eigentlich stand die Kritik in England dem romantischen Drama von jeher feindlich gegenüber, sie war „from its very birth both Aristotelian and classical".[2]) Ascham bezeichnet bereits 1570 „Aristotle's precepts and Euripides' example as the criteria of dramatic art"[3]) Ein wenig später klagt Whetstone über die Entwicklung des englischen Dramas auf eine Weise, die an Cervantes Erörterungen erinnert und bereits etwas von dem Geiste der Regeln an sich hat.[4])

Es muss jedoch beachtet werden, dass die meisten dieser frühesten kritischen Schriften keineswegs durchaus klassizistische Tendenzen verfechten, sie vertreten solche vielmehr nur in einzelnen Punkten und ihre innerste Kunstauffassung ist noch romantisch. Webbes „Discourse on Englisch Poetry" bildet hievon die einzige Ausnahme[5]) (er ist nur

1) Die auf die Einheiten bezüglichen französischen Textstellen, die Dryden wörtlich oder dem Gedankengange nach in seine Abhandlungen übernommen hat, werden bei der Untersuchung des betreffenden Drydenschen Textes zitiert. Die Zahl solcher direkt nachweisbarer Fundstellen ist aber, trotz des grossen Einflusses der französischen Kritik, nicht sehr gross, da eben einerseits die Theorie der drei Einheiten ein sehr beschränktes Gebiet umfasst, andrerseits aber Dryden die französischen Auffassungen zwar im allgemeinen kannte, sie aber selten in einer so unveränderten Form benützte, dass man den Text, dem sie entnommen wurden, direkt bestimmen könnte.

2) Spingarn, l. c. p. 284.

3) Spingarn, l. c. p. 284.

4) Ward, l. c. I. 216 führt den Text Whetstone's an:

The Englishman in this qualite ist most vaine, indiscrete and out of order, he first grounds his work on impossibilities, then in three howers ronnes he throwe the world, marryes, gets children, makes children men, men to conquer kingdomes, murder monsters, and bringeth God from Heaven and etcheth devils from Hell."

Eine entsprechende Stelle bei Cervantes lautet: „Que mayor disparate puede ser el sujeto que tratamos, quel salir un nino en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir y a hecho hombre barbado?" (Breitinger, l. c. p. 21.)

5) Hamelius l. c. p. 13.

eine Umschreibung von Horaz' ars poetica), während die viel bedeutendere Theorie des Dramas in Sidneys „An Apologie for Poetrie" nur einen einzigen klassizistischen Zug aufweist, eben das Kapitel über die drei Einheiten.[1]) Es ist merkwürdig, dass diese hier sehr streng gefasst sind und sogar die strengste Einheit des Ortes fordern.

„Ben Jonson is considerably less stringent in this respect than Sidney" sagt Spingarn.[2]) „He lays particular stress on the unity of action . . . . As to the unity of time, Jonsons lays that the action should be allowed to grow until neccessity demands a concusion; the argument, however, should not exceed the compass of one day, but should be large enough to allow place for digressions and episodes; . . . Jonson does not formally require the observance of the unity of place . . . but he does not favour much change of scene on the stage." Was seine Praxis betrifft, so beobachtet er die Regeln in seinen Komödien, verletzt sie aber in den Tragödien. Ben Jonson hatte seine Ansichten aus einem ziemlich selbständigen Studium der Alten gewonnen und vermied deshalb auch die engherzigen Lehren, die seine Vorgänger aus den Werken der italienischen Humanisten abgeleitet hatten.

Aus dem Ganzen sehen wir, dass in England gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine unabhängige klassische Schule bestand, die auf eine lange Ueberlieferung zurückblicken konnte und keine Spuren französischen Einflusses aufwies. Im Vergleich mit der überwältigenden Grösse und Fruchtbarkeit des romantischen Dramas, war sie allerdings nicht sehr bedeutend, aber man darf doch nicht vergessen, dass sie in Ben Jonsons Stücken sogar Bühnenerfolge geerntet hatte, indem sie viele Züge des nationalen Dramas beibehielt und eine zu strenge Anwendung klassischer Grundsätze vermied.

Die weitere Entwicklung dieser beiden Strömungen im Drama wurde abgeschnitten durch den Erlass des Ober- und Unterhauses, welcher die vollständige Einstellung theatralischer Darbietungen anordnete. So ist es nun schwer zu sagen, welchen Weg das Drama ohne diese gewaltsame Unterbrechung eingeschlagen hätte. Eines kann man jedoch immerhin feststellen; dass nämlich eine Geistesrichtung, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzte und sich dem klassischen Drama hätte günstig erweisen müssen, sogar während des Bürgerkrieges immer bedeutender zur Geltung kam: der Beginn der glänzenden Erfolge der Naturwissenschaften und die ihnen zugeschriebene Bedeutung verursachte eine Ueberschätzung der rein verstandesmässigen Fähigkeiten des Menschen und damit gleichzeitig natürlich auch eine Missachtung der Bedeutung von Gemüt und Phantasie in der Dichtkunst.

---

1) Sidney, l. c. p. 52, 53, 54.

2) Spingarn, l. c. p. 291/2.

Davenants Ansichten bilden ein Beispiel jener prosaischen Auffassung der Poesie, welche, 1651, zum erstenmal im Vorwort zum „Gondibert" des gleichen Dichters, ihre systematische Begründung erfuhr. Dieses Epos war Hobbes zugeeignet, also einem Manne der in seinem philosophischen System ebenfalls die Dichtkunst als eine rein verstandesmässige Fertigkeit darstellte und so die Gewalt des wirklich schöpferischen Geistes missachtete. Diese rationalistische Tendenz war vollkommen national und übertraf in der Engherzigkeit ihres Systems all die französischen und englischen neoklassizistischen Lehren. Denn diese hatten der schöpferischen Kraft doch immer noch einen hervorragenden Platz unter den übrigen geistigen Fähigkeiten angewiesen.

Das also waren die Geistesrichtungen, welche die literarische Welt unmittelbar vor der Restauration beherrschten, d. h. zu jener Zeit, in welcher Dryden seine dichterische Laufbahn mit der Veröffentlichung einiger Gedichte begann.

Aber der entscheidende Einfluss sollte erst noch kommen. Im Jahre 1660 wurde Karl II. zurückgerufen. Er kam von Frankreich, wo er während der ganzen Zeit seiner Verbannung gelebt hatte, und mit ihm kamen seine Höflinge und brachten die Vorliebe für das französische Drama, das ihnen die Tage der Verbannung gekürzt hatte, mit in die Heimat. Zwei Theater wurden durch königlichen Erlass wieder eröffnet und die Dramenschreiber machten sich sofort ans Werk um dem Geschmack des Hofes zu dienen. So wurde der französische Neoklassizismus in England vorherrschend, er verdrängte oder vielmehr absorbierte den nationalen, und unterbrach, wenn auch nicht vollständig, die romantischen Traditionen.

Jedoch — und das ist nicht zu verwundern — der Geschmack an dieser Literatur blieb auf den Hof beschränkt, er verbreitete sich nicht über das ganze Land, ja nicht einmal über die ganze Residenzstadt. Das neue Drama erregte nur rein literarisches Interesse, es hatte keinerlei Verbindung mit dem Leben des ganzen Volkes. Die zahlreiche Zuhörerschaft des elisabethanischen Dramas war verschwunden, zwei Theater kamen in London, wo vorher mehr als die doppelte Zahl bestanden hatte, kaum auf ihre Rechnung.[1]) Auch der Charakter der Zuschauer hatte sich vollkommen verändert, wie Taine in einer interessanten Gegenüberstellung zeigt[2]): „Quels auditeurs que ceux de Shakespeare et de Fletcher! . . . Jls ne s' inquiétaient guère des vraisemblances, on pouvait les promener en un instant, sur des forêts et des océans, d'un ciel à l' autre, à travers vingt années, parmi dix batailles et tout le pêle mêle des aventures" — — „Des viveurs ont pris leur place. Jls sont riches, ils ont tâché de se polir à la française, ils ont ajouté à la scène . . . de la vraisemblance, de la commodité, toute sorte d'agréments extérieurs; mais le coeur leur manque." Die bürgerlichen Kreise hatten sich vom Theaterbesuch zurückgezogen und so kam es, dass die Schriftsteller vollständig auf die Gunst des höfischen Publikums angewiesen waren, ob sie nun bloss nach Beifall

1) Lowe, l. c. p. 2.

2) Taine, l. c. p. 35 u. 36.

strebten oder mit der Feder ihren Lebensunterhalt zu gewinnen hatten. „Du moment qu' on embrassait la profession d' écrivain, il fallait, sous peine de mourir de faim, s' inféoder au beau monde et se faire courtisan", sagt Beljame und berichtet dann weiter, mit Bezug auf Dryden, der in dieser Zwangslage war „Jl regarda d' ou venait le vent et dirigea sa voile en conséquence."[1])

Man hat Dryden als den prosaischesten aller grossen englischen Dichter bezeichnet.[2]) Diese Veranlagung machte es ihm leicht sich den klassizistischen Grundsätzen anzubequemen. Hatte er aber diese einmal angenommen, dann musste er sich auch mit den Regeln über die drei Einheiten auseinandersetzen. Es hätte nun allerdings genügt, falls er sich über die Frage ihrer Beobachtung oder Missachtung in der Praxis klar geworden wäre. Aber seine persönliche Veranlagung und wohl auch die ganze rationalistische Tendenz der zeitgenössischen Literatur bewogen ihn, die Bedeutung und Berechtigung der drei Regeln eingehend kritisch zu untersuchen und auch die gewonnenen Resultate dem literarischen Publikum zu unterbreiten. Als eines der ersten Mitglieder der „Royal Society" übertrug er so gewissermassen die Forschungsweise dieser Gesellschaft auf literarisches Gebiet.

Sein Verhalten gegenüber den drei Einheiten ist also nicht nur aus seiner Praxis festzustellen, sondern es sind auch seine kritischen Schriften zu untersuchen. Dabei empfiehlt es sich mit der Betrachtung seiner theoretischen Abhandlungen zu beginnen und dann die Ergebnisse desselben mit den Resultaten seiner praktischen Tätigkeit zu vergleichen.

---

## Die drei Einheiten bei Dryden.

### Die Drei Einheiten in Drydens dramatischer Theorie.

#### A. Im „Essay of Dramatic Poesy".

Erst nachdem er durch mehrere erfolgreiche Stücke die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, veröffentlichte Dryden, im Jahre 1668, seine kritische Erstlingsarbeit, den „Essay of Dramatic Poesy",[3]) welchen er jedoch bereits 1665 niedergeschrieben hatte. Diese „erste regelrechte und wertvolle Abhandlung über die Dichtkunst"[4]) in der englischen Literatur ist in Dialogform abgefasst.[5]) Dies gibt dem Verfasser Gelegenheit, verschiedene Ansichten über den gleichen Gegenstand vorzuführen und befreit ihn auch gleichzeitig von der Verpflichtung eine endgültige Entscheidung zu fällen.

---

1) Beljame, l. c. p. 138.

2) Garnett, l. c. p. 6. „Doubtless the most prosaic of all our great poets, but inferior to none in intellectual force."

3) Ed. Scott-Saintsbury, vol. XV, p. 273 seq.

4) Johnson l. c. p. 16. „the first regular and valuable treatise on the art of writing.

5) Man könnte hier vielleicht an eine Nachahmung Tirso de Molinas denken,

Die Absicht des „Essay“ „was chiefly to vindicate the honour of our English writers from the censure of those who unjustly prefer the French before them“[1]); diese Absicht lässt bereits eine blosse Wiederholung französischer Ansichten über die Einheiten ausgeschlossen erscheinen.

Der erste der vier „wits“, welche Dryden sich über das Drama unterhalten lässt, Crites[2]), leitet die Debatte damit ein, dass er feststellt, alle Regeln dramatischer Komposition seien aus den Schriften der Alten, besonders des Aristoteles und Horaz abgeleitet. Mit Beziehung auf die drei Einheiten fährt er dann fort:[3]) „Out of these two have been extractet the famous rules which the French call Des Trois Unités . . .:

The unity of time they comprehend in twenty-four hours, the compass of a natural day, or as near as it can be contrived; and the resason of it is . . . that the time of the feigned action . . . should be proportioned as near as can be to the duration of that time in which it is represented“. Aus dieser allgemeinen Regel schliesst er dann, dass: „All the parts of it [der Handlung] are to be equally subdivided. . . . for it is unnatural, that one act, which being spoke or written, is not longer than the rest, should be supposed longer by the audience; it is therefore the poet's duty, to take care that no act should be imagined to exceed the time in which it is represented on the stage; and that the intervals and inequalities of time be supposed to fall out between the acts“.[4])

Nun wendet sich Crites der Praxis der Alten zu: „This rule of time, how well it has been observed by the ancients, most of their plays will wittnes. You see them in their tragedies . . . from the very beginning of their plays, falling close into that part of the story which they intend for the action . . . leaving the former part to be delivered by narration.“

Dann kehrt der Sprechende zu seinen theoretischen Ausführungen zurück und fährt fort: „For the second unity, which is that of place, the ancients meant by it, that the scene ought to be continued through the play, in the same place where it was laid in the beginning: for the stage on which it is represented, being but one and the same place, it is unnatural to conceire it many; and those far distant from one another. J will not deny, but by the variation of painted scenes, the fancy . . . may sometimes imagine it several places, with some appearance of probability; yet it still carries the greater likelyhood of truth, if those places be supposed so near each other, as in the same town or city, which may be all comprehended under the larger denomination of one

---

1) Dryden, in „To the Reader“ Ed. XV, 282.

2) Alle Herausgeber sind darüber einig, dass die vier „wits“ Männer der damaligen „Gesellschaft“ darstellen und identifizieren Crites mit Drydens Schwager, Sir Robert Howard.

3) Ed. Scott-S. XV, 295.

4) cf. den Abschnitt in Corneille's „Discours“ l. c. I p. 114:

Je répète . . . que quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu' il faut perdre, se consumassent dans les intervalles des actes, et que chacun d'eux n' eût en son particulier que ce que la représentation en consume . . . .

place: for a greater distance will bear no proportion to the shortness of time which is allotted, in the acting, to pass from one of them to another. For the observation of this, next to the ancients, the French are to be most commended. . . . You never see in any of their plays a scene changed in the middle of anact . . . and that you may know it to be the same [place], the stage is so supplied with persons, that it is never empty all the time: he who enters second has business with him who was on before . . . This Corneille calls la liaisons des scènes . . .[1]);

As for the third unity, which is that of action, the ancients meant no other by it than what the logicians do by their finis, the end or scope of any action; that which is the first in intention, and last in execution. Now the poet is to aim at one great and complete action, to the carrying on of which all things in his play, even the very obstacles, are to be subservient; . . . For two actions equally laboured and driven on by the writer would destroy the unity of the poem; . . . . not but that there may be many actions in a play, as Ben Jonson has observed in his „Discoveries"; but they must be all subservient to the great one, which our language happily expresses in the name of underplots. . . . . There ought to be but one action, says Corneille, that is, one complete action, which leaves the mind of the audience in a full repose; but this cannot be brought to pass, but by many other imperfect actions, which conduce to it, and hold the audience in delightful suspense of what will be.[2])

Auf diese hinreichend eingehende Erklärung erwidert nun Eugenius (Kap. 306)[3]): „Give me leave to tell jou that the unity of place, however it might be practised by them, was never any of their rules: we neither find it in Aristotle, Horace, or any who have written of it, till in our age the French poets first made it a precept of the stage." Der Redende fährt dann fort, indem er Stücke aufzählt, in welchen die Alten die Einheit der Zeit verletzten, und welche schon bei Scaliger aufgeführt waren, nur eines gibt er zu, nämlich, dass die Alten die „liaison des scènes" besser beobachten als die Engländer.

Im weiteren Verlauf der Unterhaltung kommt Lisideius[4]), den man als den Vertreter des Hofes betrachten darf, auf die Einheiten zurück und preist besonders die genaue Beobachtung derselben durch die Franzosen: (p. 316) „In the unity of time you find them so scrupulous that it yet remains a dispute among their poets, whether the artificial day of twelve hours, more or less, be not meant by Aristotle, rather

---

1) Corneille, l. c. I, 104 spricht von drei verschiedenen Arten der „liaison des scènes".

2) cf. Corneille, Discours des 3 Unités I. 99.

Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme, mais elle ne peut le devenir que par plusieurs (Dryden: many!) autres imparfaits qui lui servent d'acheminements et tiennent cet auditeur dans une agreéable suspension.

3) Identifiziert mit dem Earl of Dorset.

4) Identifiziert mit dem Höfling Sir Charles Sedley.

than the natural one of twenty-four;[1]) . . . In the unity of place they are full as scrupulous; for many of their critics limit it to the very spot of ground where the play is supposed to begin; none of them exceed the compass of the same town or city. The unity of action in all their plays is yet more conspicuous; for they do not burden them with underplots as the English do." Nach diesen Bemerkungen tadelt Lisideius die englische Tragikomödie, welche zwei verschiedene Handlungen neben einander herlaufen lässt und in welcher die eine Hälfte der Schauspieler mit der anderen nicht vor dem V. Akt zusammentrifft. Er schliesst: „There is no theatre in the world has anything so absurd as the English tragicomedy," denn indem der Dichter Scherz und Ernst vermischt, zerstört er die Wirkung beider. Später stellt Lisideius dann den Unterschied der Handlung des französischen Dramas von der des spanischen und englischen fest: Die Franzosen verfolgen nur eine grosse und vollständige Handlung, während die Autoren der beiden anderen Völker viele Handlungen in ein Stück zusammendrängen. Ausserdem berichtet er (p. 323), dass die Franzosen Erzählungen passender verwenden und spricht hiebei von zwei Arten derselben: die eine dient der Exposition des Stückes und berichtet von den Ereignissen, die sich vor Beginn der Vorstellung abspielten, die andere dient der Vereinfachung der Vorstellung selbst und macht mit den Vorgängen bekannt, die sich hinter der Bühne abspielen. Beide sind für die Konzentration der Handlung wichtig.[2])

Nun beginnt Neander, der das englische Drama zu verteitigen hat seine Entgegnung. Zuerst gibt er zu, dass Lisideius in vielem Recht habe, tährt aber dann (p. 329) fort:

„Tis true, those beauties of the French poesy are such as will rise perfection higher where it is, but are not sufficient to give it where

---

1) Auch Corneille (l. c. I, 111) spricht von diesem Streit; „cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze". Dryden kannte den Gegenstand dieses Streites natürlich auch aus anderen Stellen französischer Kritiker.

2) Die Stelle im „Essay" (p. 323) „Not that I commend narrations in general — but there are two sorts of them; one of those things which are antecedent to the play, and are related to make the conduct of it more clear to us; but . . . they are seldom listened to by the audience, and that is many times the ruin of the play; for being once let pass without attention, the audience can never recover themselves to understand the plot; and indeed it is somewhat unreasonable, that they should be put to so much trouble, as, that, to comprehend what passes in their sight, they must have recourse to what was done, perhaps, ten or twenty years ago" entspricht einer Stelle

bei Corneille (l. c. p. 104) „à quoi j'ajoute un conseil, de s' embarasser le moins qu' il lui est possible de choses arrivées avant l'action qui se représente. Ces narrations importunent d' ordinaire, parce qu' elles ne sont pas attendues, et qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui s'est fait dix ou douze ans auparavant, pour comprendre ce qu'il voit représenter;"

Ferner gleichen sich die Fortsetzungen beider Stellen, die von der zweiten Art der Erzählungen handeln: „But there is another sort of relations, that is of things happening in the action of the play, and supposed to be done behind the scenes, and this is many times both convenient and beautiful" . . .

„Mais celles qui se font de choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre, depuis l' action commencée font toujours un meilleur effet, parce qu' elles sont attendues avec quelque curiosité, et font partie de cette action qui se représente."

it is not: they are indeed the beauties of a statue, but not of a man, because not animated with the soul of poesy." . . . Dann will er die Tragikomödie rechtfertigen. Zu diesem Zweck führt er die Namen einiger französischer Autoren an, welche dieselbe in die Literatur Frankreichs einführten. Ferner zeigt er, dass gerade der Kontrast zwischen der ernsten und heiteren Handlung dazu dienlich sei, jede derselben besonders zur Geltung zu bringen, und dass der Wechsel zwischen Scherz und Ernst ganz berechtigt sei, weil „a continued gravity keeps the spirit too much bent; we must refresh it sometimes . . . that we may go on with greater ease." Weiterhin wundert er sich, dass Lisideius „should cry up the barrenness of the French plot, above the variety and copiousness of the English . . . [These], besides the main design have underplots . . . of less considerable persons and intrigues which are carried on with the motion of the main plot." Neander denkt hierüber, dass diese Art der Komposition nur dann zu tadeln sei, wenn die Nebenhandlungen die Haupthandlung nicht fördern. Zum Schluss ruft er noch Corneille als Zeugen an, welcher selbst zugegeben habe, dass sich die Franzosen zu enge Grenzen gezogen hätten und der sich, — am Ende seiner Abhandlung über die drei Einheiten, — über die Strenge der Regeln beklagt habe. Er gibt auch (p. 339) folgende genaue Uebersetzung jener Stelle aus dem „Discours":[1]) „Jt is easy for speculative persons to judge severely; but if they would produce to public view ten or twelve pieces of this nature, they would perhaps give more latitude to the rules than J have done, when, by experience they had known how much we are limited and constrained by them, and how many beauties of the stage they banished from it." Dieser letztere Punkt erscheint Neander besonders wichtig, denn etwas später fragt er: „How many beautiful accidents might naturally happen in two or three days, which cannot arrive with any probability in the compass of twenty-four hours?"

Aber auch die Einheit des Ortes ist ein grosses Hindernis weil sie den Dichter zwingt „to omit some beauties which cannot be shown where the act began, but might if the scene were interrupted, and the stage cleared for the persons to enter in another place". Ueberdies zwingt die Einheit des Ortes die Franzosen zu Sinnwidrigkeiten, da sie dieselben nötigt, manche Personen an Plätzen erscheinen zu lassen, wo sie natürlicherweise nichts zu suchen haben, oder indem sie, was noch schlimmer ist, den Dichter dazu verleitet „to keep the scenes unbroken and yet change the place", so dass also gewissermassen der Ort umhergeht während die Personen still stehen. (p. 340).

Neander beschliesst seine Kritik mit der Feststellung, dass es leichter sei, ein regelmässiges französisches Stück zu schreiben, als ein englisches, wie jene von Fletcher und Shakespeare. Sodann vervollständigt er das Lob seiner Landsleute, indem er ihre Ueberlegenheit sogar für den Fall feststellt, dass die Beobachtung der Regeln wirklich ein besonderes Verdienst des Dramatikers sei: „We have many plays as regular as any of theirs, and which, besides, have more variety of plot and characters".

1) Corneille, l. c. p. 122.

Den Schluss von Neanders Bemerkungen bildet eine Würdigung der mehr dichterischen Eigenschaften des englischen Dramas: „In most of the irregular plays of Shakespeare and Fletcher there is a more masculine fancy, and greater spirit in the writing, than there is in any of the French." Diese Auffassung rechtfertigt Neander, indem er eine Charakteristik Shakespeares und Ben Jonsons gibt und dieselbe durch eine Untersuchung eines der besten Stücke des letzteren ergänzt. Er hält dieses Stück „The Silent Woman" für musterhaft nach jeder Seite hin, da es die strenge Beobachtung der Regeln mit den besonderen Vorzügen des englischen Dramas vereinigt habe.

Diese Zusammenstellung von Aeusserungen, die über den ganzen „Essay" hin verstreut sind, erweckt keinesfalls den Eindruck, als ob man aus ihr eine klare Erkenntnis der wirklichen Ansicht Drydens schöpfen könnte. Das ist aber nicht verwunderlich, da er selbst in seiner nächsten kritischen Schrift über den „Essay" sagt: „the whole discourse was sceptical . . . It is a dialogue sustained by persons of several opinions, all of them left doubtful, to be determined by the readers . . . [1])

Jedoch durch gewisse Anzeichen ist es vielleicht möglich, etwas über Drydens wirkliche Ansicht ausfindig zu machen.

Von Eugenius sagt er: „He seemed to have the better of the argument."[2]) Dies könnte einen zu der Annahme verleiten, dass er gerade ihm jene Bemerkungen in den Mund legte, welche er für die treffendsten hielt. In dieser Vermutung wird man bestärkt, wenn man bedenkt, dass er den Eugenius auch die beste Schilderung des antiken Theaters geben lässt, und dass er gegen die Ausführungen dieses Redners durch keinen der folgenden Widerspruch erheben lässt.

So können wir denn aus Eugenius' Aeusserungen schliessen, dass Dryden wohl wusste, dass die Alten die Einheiten von Ort und Zeit nicht immer einhielten. Was die Einheit der Handlung betrifft, hatte ja schon Crites selbst sich die freiere Auffassung Corneilles zu eigen gemacht, Eugenius erhebt gegen sie keinen Widerspruch, scheint also zuzustimmen; er widersetzt sich auch nicht dem Lobe, das Crites der „liaison des scènes" spendet und scheint auch die Richtigkeit der Bemerkung über die Zwischenräume zwischen den Akten und ihre Verwendung anzuerkennen.

Wenn wir nun noch die Aeusserungen Neanders, welcher ja Dryden selbst vertritt, betrachten, ergibt sich das Folgende: Obgleich er beim Beginne seiner Ausführungen höflich zugibt, dass viele von den Argumenten des Lisideius gerechtfertigt seien, widerspricht er im Fortgang seiner Rede doch den meisten derselben. Er verteidigt die Tragikomödie und schlägt dabei den Lisideius mit dessen eigenen Waffen, indem er die Autorität der Franzosen für seine Meinung ins Feld führt; ausserdem rechtfertigt er sie auch noch mit anderen Gründen. Dann erklärt er, dass er die englischen Nebenhandlungen der Dürftigkeit des französischen Dramas vorziehe. Zuletzt führt er Corneille als Zeugen für die schlimmen Folgen

1) „Defence of an Essay of Dramatic Poesy Ed. II, 307.
2) „Essay of Dramatic Poesy. Ed. XV. 315.

einer genauen Beobachtung der Regeln an; zeigt dann aber bei der Besprechung von Ben Jonsons Stück, dass er die Beobachtung der Einheiten auch zu schätzen wisse, wenn sie nur die übrigen „Schönheiten" eines Dramas nicht beeinträchtigen.

Nach dieser Untersuchung können wir als Ergebnis feststellen, dass Drydens Ansicht über die drei Einheiten bei der Abfassung des Essay etwa folgende gewesen sein muss.

Die Einheit der Handlung ist genügend gewahrt, wenn die Nebenhandlungen der Haupthandlung untergeordnet sind und diese fördern; die Tragikomödie ist unter denselben Bedingungen gestattet. Die Einheit des Ortes ist nur soweit zu beobachten, als sie keine Unnatürlichkeit verursacht oder keine „Schönheiten" verhindert. Die Scenenverbindung ist als Ausdruck und Folge der Einheit von Ort und Zeit unter denselben Bedingungen anzustreben. Die Dauer der Handlung kann auf zwei bis drei Tage ausgedehnt werden, falls dies zur Erzielung eines besonderen Zweckes notwendig ist. Die Zeit, um welche die Dauer der Handlung jene der Vorstellung überschreitet, soll als zwischen den Akten verstreichend angenommen werden.

Man darf indes nicht vergessen, welches die von Dryden selbst angegebene Tendenz des Essay war, und dass gerade diese ihn vielleicht zu einer freieren Interpretation hinneigen liess. Um so mehr, als er selbst bereits einige Stücke veröffentlicht hatte, die mit einer strengen Auslegung und mit einer Verurteilung der Tragikomödie in Widerspruch gestanden wären.[1])

Im grossen und ganzen muss ein Leser, dem bekannt ist, welch hohes Lob die Herausgeber diesem bedeutendsten kritischen Essay Drydens zollen, nach der Lektüre desselben etwas enttäuscht sein — nicht über die Form, denn diese ist äusserst gewandt, aber über den Inhalt. Man hat fast den Eindruck, dass, wie Bobertag etwas strenge sagt: „Dryden sich in dieser Schrift als ein recht schwacher Kunstkritiker zeigt".[2]) Da gibt es kein tieferes Eindringen in den Gegenstand, kein Suchen nach einem wirklichen, zwingenden Beweisgrund für angeführte Meinungen und kaum einen originellen Gedanken. So gibt z. B. Crites für die Forderung der Einheit des Ortes zwei Fassungen, die von ganz verschiedenen Voraussetzungen ausgehen; die eine betrachtet die Ortseinheit als eine unabhängige Forderung der Wahrscheinlichkeit und der Natur der Bühne, die andere sieht in ihr eine Folge der Einheit der Zeit. Crites verliert darüber kein Wort, obwohl schon Corneille sich

1) Es muss jedoch bemerkt werden, dass die einzige zur Zeit des Essay fertige Tragikomödie Drydens „The Rival Ladies" nicht der von Crites getadelten Gattung angehört, denn die Personen kennen sich vom 1. Akt an, es gibt hier auch keine zwei getrennten Handlungen. So hatte also Dryden keinen Grund des Crites' Einspruch mit Rücksicht auf seine Praxis zurückzuweisen.

2) Bobertag, l. c. p. 385.

hierüber genau ausgesprochen hatte.[1]) Man findet ferner keine Entscheidung über Annahme oder Verwerfung der Regeln. Diese selbst sind besprochen ohne eingehendere Betrachtung des Zweckes, den sie verfolgen oder der psychologischen und ästhetischen Gesetze, von denen ihre Geltung abhängt. Dass der Hauptzweck eines Stückes ist „to give a just and lively image of human nature", wird zwar als Ausgangspunkt der ganzen Betrachtung festgestellt, aber darauf, wie die drei Einheitsregeln zur Erreichung dieses Zweckes beitragen, finden sich nur spärliche Hinweise. So auf Seite 296: „since . . . all plays are acted on the theater in a space of tince much within the compass of twenty four hours that play is to be thought the nearest imitation of nature, whose plot or action is confined whitin that time". Diese Definition beruht doch wohl auf der Anschauung, dass ein Stück die Natur um so besser nachahme, je genauer die Dauer seiner Handlung mit der der Vorstellung übereinstimmt, so dass also das vollkommenste jenes wäre, in dem sich die beiden genau decken.[2]) Naturnachahmung müsste also in Bezug auf die Zeit mit direkter Kopie der Wirklichkeit gleichbedeutend sein. Einer ähnlichen Anschauung entspringt wohl auch folgende Bemerkung über Shakespeares historische Schauspiele (p. 319): „they are rather so many chronicles of kings, or the business many times of thirty or forty years, cramped into a representation of two hours and a half; which is not to imitate or paint nature, but rather draw her in miniature, to take her in little." Die Frage der Einheit des Ortes ist mit der Grundbedingung der richtigen Nachahmung der Natur überhaupt nicht in Zusammenhang gebracht; das über sie Gesagte beschränkt sich auf die bereits zitierten Aeusserungen.

Mit diesen kurzen Andeutungen ist die Frage, inwiefern die richtige Naturnachahmung durch die Beobachtung der Regeln gefördert wird, nur sehr oberflächlich gestreift. Ein tieferes Eingehen darauf, was überhaupt unter Nachahmung der Natur zu verstehen sei, darauf, ob der Dichter seinem Vorbild in allen Einzelheiten zu folgen, oder ob er eine mehr typische, gewissermassen idealisierte Darstellung seines Stoffes zu geben habe, findet sich nirgends. Wir brauchen nur Schlegels Untersuchung der hier einschlägigen Fragen zu betrachten, um zu sehen, wie mangelhaft und unselbständig Drydens Schrift in diesem Punkte ist.[3])

Martin Clifford warf Dryden vor, dass er bloss Monsieur Hedelin, Mesnardière und Corneille geplündert habe. Die Abhängigkeit von letzterem ist ja bereits klar gezeigt. Dryden scheint für Corneille, dessen Stellung zu den Einheiten seiner eigenen so ähnlich war, eine wirkliche

1) Corneille, l. c. p. 117.

„Quant à l'unité de lieu je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader en suite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures. Cette opinion est un peu licencieuse". . .

2) cf. Corneille, l. c. p. 113.

„La représentation dure deux heures, et ressembleroit parfaitement, si l'action qu 'elle représente n'en demandoit pas d'avantage pour sa réalité."

3) cf. Schlegel, l. c. p. 87. seq.

Sympathie empfunden zu haben. In Bezug auf die beiden anderen sagt Ker, es scheint nicht, „that he owed much to them, but he had probably read them.“[1]) Und in der Tat, wer Hedelins „Pratique“ gelesen und z. B. dessen Widerlegung von fünf gegen die Regeln erhobenen Einwänden[2]) oder die Kapitel über die Regeln selbst[3]) mit Drydens Ansichten verglichen hat, kann nicht zu dem Schluss kommen, dass der englische Dichter von dem Franzosen beeinflusst war. Es finden sich bei Dryden auch keine die Einheiten betreffenden Stellen, die der „Pratique du Théâtre“ entnommen wären. La Mesnardière aber, dessen tolerante Ansichten wir bereits kennen, ist neben Corneille, mit dem er in seiner Auslegung der Regeln ziemlich übereinstimmt, von keiner besonderen Bedeutung für Dryden gewesen. Man darf natürlich nicht vergessen, dass Cliffords Tadel den Gesamtinhalt des „Essay“ betraf, nicht nur die Stellen über die Einheiten.

Wenn wir alles überblicken, finden wir, dass es nicht nur der französische Einfluss war, der Drydens Stellung gegenüber den Einheiten bestimmte, nein er bezieht sich immer auf Ben Jonson und betrachtet die Stücke dieses Dichters als bessere Muster als die irgend eines französischen Autors.

## B. Die drei Einheiten in „Defence of an Essay of dramatic Poesy.“

Die im „Essay of Dramatic Poesy“ aufgestellten Theorien wurden bald von einem Manne angegriffen, den Dryden an dem kritischen Gespräche hatte selbst teilnehmen lassen, nämlich von Sir Robert Howard im Vorwort zu seinem „Duke of Lerma“. Howard, der zu jener kleinen Partei gehörte, welche die alten Traditionen des romantischen Dramas hochhielt.[4]) behauptete „that it was not necessary for poets to study strict reason“[5]), leugnete die Notwendigkeit bestimmter Regeln und hielt also auch die drei Einheiten für mindestens überflüssig. Diese Meinung suchte er, wie folgt, zu begründen.[6]) „Because it is impossible that the stage can represent exactly a house, or that the time of acting can be extended to twenty-four hours; therefore it is needless there should be any limitation whatever as to time or place, since otherwise it must be inferred that there are degrees in impossibility, and that one thing may be more impossible than another.“ Dryden in seiner Eigenschaft als Klassizist antwortet „I am of opinion, that they cannot be good poets, who are not accustomed to argue well[7])“. Er beginnt auch alsbald seine Widerlegung der Howardschen Ansicht, dass ein Dichter keine Regeln nötig habe:

1) Kers Ausgabe der „Essays of Dryden“ I p. XXXVI.
2) Hedelin, l. c. p. 20 seq.
3) Hedelin, l. c. p. 72 seq. 86 seq. 101 seq.
4) Hamelius, l. c. p. 48.
5) Ed. II. 303.
6) Ed. II. 289.
7) Ed. II. 303.

In **„Defence of an Essay of Dramatic Poesy“**[1]) versucht er zu zeigen, (p. 311) dass „reason can sooner be led by imagination to step from one room into another, than to walk to two distant houses, and yet to go thither, than to fly like a witch through the air and be hurried from one region to another.“ Dann weist er an einem Beispiel nach, dass die Vernunft nicht zulässt, dass man Personen in grössere Entfernungen versetzt, als sie in der gewährten Zeit zurücklegen können. Die Beweisführung ist analog für die Zeit: eine Handlung von 24 Stunden kann mit grösserer Wahrscheinlichkeit in 3 Stunden dargestellt werden, als eine solche von 24 Tagen. Der Vorzug eines Stückes besteht in der Aehnlichkeit der Dichtung mit der Wahrheit d. h. Wirklichkeit; diese Aehnlichkeit ist aber um so grösser, je kleiner der Platz und je kürzer die Zeit ist.

Dryden stellt wieder, und zwar jetzt mit grösserer Genauigkeit seine Ansicht über diese beiden „Einheiten“ fest; in Bezug auf den Ort (p. 312): „there is a latitude to be allowed to it, as several places in the same town or city, or places adjacent to each other in the same country“ und die Zeit: „ought to be contrived into as narrow a compass, as the nature of the plot, the qualities of the persons and variety of accidents will allow. Jn comedy, J would not exceed twenty-four or thirty hours; for the plot, accidents, and persons, of comedy are small, and may be naturally turned in a little compass: But in tragedy the design is weighty, and the persons great; therefore, there will naturally be required a greater space of time in which to move them. And this, though Ben Jonson has not told us, yet it is manifestly his opinion: For you see that to his comedies he allows generally but twenty-four hours; to his two tragedies . . . a much longer time . . .“

Es zeigt sich also dass die Ansichten, die Dryden diesmal ausdrücklich als seine eigenen bezeichnet, mit denen, die sich aus dem „Essay“ ergaben, so ziemlich übereinstimmen. Von den zwei Definitionen, die Crites von der Einheit des Ortes gab, ist jene, die sie als eine Folge der Einheit der Zeit betrachtet, hier endgültig angenommen. Corneilles entgegengesetzter Standpunkt also verlassen. Es ist möglich dass der Grund für die Annahme dieser Fassung in einer Rücksicht auf die Verschiedenheit der französischen und englischen Bühne zu suchen ist.[2]) Dryden äussert sich allerdings hierüber nicht, doch hat er bereits im „Essay“ selbst einmal von technischen Mitteln der englischen Bühne gesprochen.[3]) Die Einheit der Handlung findet überhaupt keine Erwähnung.

Die Nachahmung der Natur ist auch in dieser Schrift Drydens wieder als die Grundlage dramatischer Dichtung bezeichnet; aber auch diesmal ist die Frage der drei Regeln nicht mit diesem Grundsatz in nähere

1) Ed. II, 291 seq.

2) Auf diese Verschiedenheit wird später genauer hingewiesen werden. Die französische Bühne konnte einen Scenenwechsel zu jener Zeit überhaupt nicht mehr bewerkstelligen, während die englischen Theater eben mit allen Einrichtungen hiezu versehen worden waren.

3) cf. „variation of painted scenes“,

Beziehung gebracht. Der Reim wird der Prosa vorgezogen, weil Prosa zu nahe der Natur gewöhnlicher Unterhaltung und deshalb keine Nachahmung sondern direkte Wiederholung der Wirklichkeit sei; die Vollkommenheit eines Stückes wird aber andrerseits wieder um so höher geschätzt, je mehr sich Ort und Zeit der Aufführung mit Ort und Zeit der Handlung direkt decken. Enthält dies nicht einen inneren Widerspruch? Dryden scheint sich über die Bedeutung seines Schlagwortes „Nachahmung der Natur" nicht ganz klar geworden zu sein. Einmal versteht er darunter eine unveränderte Wiederholung der Wirklichkeit, das andere Mal eine Idealisierung derselben durch den Dichter, welcher die allgemein gültigen Züge herausgreift und festhält, die mehr individuellen aber übergeht und eine Anhäufung von Einzelheiten vermeidet.

Immerhin findet sich aber, wie anfangs gezeigt, in „Defence of an Essay of Dramatic Poesy" ein gewisses Bemühen die Berechtigung der Regeln aus psychologischen Erwägungen abzuleiten; überzeugend wird man allerdings diese Ableitung nicht finden.

## C. Die dramatischen Einheiten in „The Grounds of Criticism in Tragedy" und den übrigen theoretischen Schriften Drydens.

Die nächste Abhandlung Drydens, die sich mit den Einheiten beschäftigt, folgt erst in einem Abstand von elf Jahren. Die drei oder vier Stellen in Vorworten und Widmungen, welche sich während dieser Zeit mit den Einheiten beschäftigen, beziehen sich immer nur auf das Stück, dem sie vorangehen, sind also nicht unabhängige Aeusserungen, sondern eigentlich nur Kommentare zu bestimmten Dramen. Zwei andere selbstständige Abhandlungen, die während dieser Zeit erschienen, enthalten nicht das Geringste über den Gegenstand dieser Untersuchung. Trotzdem ist eine nähere Betrachtung dieses Abschnittes in Drydens Leben auch für diese Abhandlung wichtig, und zwar wegen der Ereignisse, die Drydens Ansichten während dieser Zeit beeinflussten. Diese elf Jahre sahen Dryden auf der Höhe seines Ruhmes, umfassen aber auch noch die schmerzvollste Periode seines Lebens. Der Erfolg mehrerer Stücke, vor allem von „Almanzor and Almahide" hatte seinen Ruf begründet, aber auch gleichzeitig ihn ein wenig eitel gemacht. Nie sprach er so verächtlich von Shakespeare und seinen anderen grossen Vorgängern als im Nachwort zu obigem Stücke. Aber bald nach dieser Zeit „the only when Dryden can be accused of being a little tête montée, a little off his balance" [1]), folgte eine langsame, aber gründliche Umwandlung seines dramatischen Geschmackes. Holzhausen begründet dies folgendermassen:[2]) „Dies hat seinen Grund, wie ich glaube, weit weniger in den gegen das heroische Drama gerichteten Angriffen, als vielmehr in der Nebenbuhlerschaft von

1) Saintsbury in Ed. XVIII, 288.
2) Holzhausen, l. c. XIII.

E. Settle, einem untergeordneten Poeten, der von Rochester, Drydens Feind, begünstigt und emporgehoben, einige Dramen verfertigte „to the true tune of good heroic play“ . . .; Monsterdramen, die mit allen Requisiten einer glänzenden Inszenierung etc. ausgestattet, nach Scotts Ausdruck voll waren von „noise and fury, signifying nothing“. Die Aufführung dieser Ungeheuerlichkeiten mussten einen Mann von Drydens Genie zu der Einsicht bringen, wie nah der erhabene Ton seiner heldenmässigen Sprache an Bombast grenzte und wie leicht derselbe in Unsinn überschlug.“ In Dryden hat sich tatsächlich eine grosse Umwandlung vollzogen und diese mag recht wohl ihren Grund darin haben, dass er die Nichtigkeit seiner dramatischen Lieblingsbestrebungen erkannt hatte. Nun fand er sich selbst wieder und begann seinem innersten Kunstempfinden, dem er bei seinem Streben nach Beifall nicht hatte folgen können, mehr Gewicht beizulegen. Jetzt, wo seine Beschützer ihn sich selbst überlassen hatten, wo er durch die empörende Behandlung von seiten Rochesters zu tief verletzt war, um nach einem neuen Mäcen sich umzusehen, jetzt war die Zeit gekommen, wo er endlich seinen eigenen geläuterten Ansichten und Neigungen folgen konnte. In der Praxis fand die Stimmung Drydens zu dieser Zeit ihren Ausdruck in „All for Love“ dem einzigen Stück das Dryden, wie er selbst sagt, wirklich nur für sich geschrieben hat.[1]) In der Theorie kam sie zur Geltung in dem Vorwort zu „Troilus and Cressida“, welches eine Abhandlung **„Grounds of Criticism in Tragedy“** enthält und 1679 erschien. Die Vorstudien, die Dryden für diese Abhandlung machte, erstreckten sich auf die Werke von Aristoteles, Longinus, Horaz, Rapin,[2]), Bossu[3]) und Corneille. Es ist sicher anzunehmen, dass er auch Boileaus „Art poétique“ bereits zu jener Zeit kannte, obgleich er sie nicht erwähnt und obgleich ihre von Dryden revidierte Uebersetzung von William Soame erst 1680 erschien.[4]) Aber wie Holzhausen sagt: „Unrecht werden wir ihm nicht tun, wenn wir sagen, dass sich seine Vorstudien auf nichts weiter als auf die Lektüre der genannten theoretischen Autoritäten erstreckte, ein Blick in Aristoteles Poetik lehrt, dass diese Lektüre nicht einmal eine eingehende und fruchtbringende war“. Dryden selbst gibt zu, dass das ganze Vorwort flüchtig niedergeschrieben ist,[5]) was beweist, dass er auch jetzt seine oberflächliche Art, sich aufdrängende Fragen zu erledigen, noch nicht aufgegeben hatte.

---

1) „I never writ anything for myself but Antony and Cleopatra.“ Dryden in Parallel of Poetry and Painting. Ed. XVII. p. 331.

2) Rapin „a judicious critic“ (Dryden, Ed. V. p. 262) genoss zu jener Zeit ein Ansehen, das in keinem richtigen Verhältnis zu seinen geringen Verdiensten steht. Seine „Reflexions sur la Poétique“ erschienen 1674, also früh genug, um obige Abhandlung Drydens zu beeinflussen.

3) Le Bossu, auf dessen „Traité du Poème Epique“ Dryden oft Bezug nimmt, war ein Zeitgenosse Rapins.

Stellen, die sich auf die Einheiten beziehen, hat Dryden den Schriften der beiden Kritiker nur in geringem Masse entnommen. Ausser den angeführten lassen sich solche nicht nachweisen.

4) cf. Ed. Scott-S. XV. 223.

5) Ed. Scott-S. V, 283.

Die „Grounds of Criticism in Tragedy[1]) enthalten nicht viel über die Einheiten. Bezüglich der Handlung zitiert Dryden die bekannte Stelle aus Aristoteles und bemerkt dazu kurz: „First it (die Handlung) must be one or single that is, it must not be a history of one man's life: suppose of Alexander the Great or Julius Caesar, but one single action of theirs. This condemns all Shakespeare's historical plays which are rather chronicles represented, than tragedies; and all double action of plays." Auf die beiden anderen Einheiten ist nicht weiter eingegangen. Aber ist nicht schon diese Vernachlässigung derselben in einer Abhandlung, die soviel über dramatische Komposition enthält bedeutungsvoll als ein Anzeichen der Veränderung, welche in Drydens Ansichten vorgegangen war? Dryden war nämlich weit davon entfernt, etwa Regeln im allgemeinen zu verwerfen. Das zeigt schon der Schluss der Schrift, wo er Rapins Worte anführt: „Jf the rules be well considered, we shall find them to be made only to reduce nature into method, . . . it is only by these, that probability in fiction is maintained, which is the soul of poetry: they are founded upon good sense and sound reason, rather than on authority; for though Aristotle and Horace are produced, yet no man must argue, that what they write is true, because thei writ it: but 't is evident, by the ridiculous mistakes and gross absurdities which have been made by those poets who have taken their fancy only for their guide, that if this fancy be not regulated, it is a mere caprice, and utterly incapable to produce a reasonable and judicious poem." [2])

Aus diesem Absatz sehen wir, dass Dryden Regeln im allgemeinen und also auch den Regeln über die Einheiten grosse Bedeutung beilegte. Das erscheint ganz natürlich, wenn man bedenkt, welchen Wert ihnen auch die drei oben erwähnten französischen Kritiker zusprachen. Ausserdem können wir daraus, dass Dryden keine neue Fassung der drei Regeln vorschlug, schliessen, dass er hinsichtlich ihrer praktischen Auslegung seine Ansicht nicht geändert hat. Aber, und das ist wichtig, wir bemerken, dass er sie jetzt von einem anderen

---

1) Ed. Scott-S. VI, 260 seq.

Die Beschränkung auf die Tragödie hat keine besondere Bedeutung, da Dryden in Bezug auf die Einheiten nie viel Unterschied zwischen den verschiedenen Gattungen des Schauspiels machte und weil seine Aeusserungen über die Regeln in dieser Schrift sehr allgemein gehalten sind.

2) cf. Rapin l. c. p. 104.

„Je dis seulement, qu'à bien considerer ces regles, on trouvera qu 'elles ne sont faites que pour reduire la nature en methode, . . . Ce n'est que par ces regles, qu 'on peut établir la vray-semblance dans la fiction, qui est l' ame de la Poësie: car s'il n'y a point d'unité de lieu, de tems, et d'action dans les grands Poëmes, il n'y a point de vray-semblance. [Bei Dryden bezeichnenderweise ausgelassen] . . . elles sont fondées sur le bon sens et sur la raison, plus que sur l'autorité et sur l'exemple. La poétiqué d'Horace, qui n'est qu'une interpretation d'Aristote, fait assez voir la necessité qu'il y a de s'assujettir à des regles, par les égaremens ridicules où l'on est sujet de tomber, quand on ne suit que son genie. Car quoy que la Poësie soit un ouvrage de genie, toutefois si ce genie n'est reglé, ce n'est qu'un caprice, qui n'est capable de produire rien de raisonnable,"

Gesichtspunkt aus betrachtet. Jetzt, zum ersten Male, nennt er sie „mechanic beauties", was doch wohl heissen soll dass ihre Befolgung nur äussere „Schönheiten" hervorbringen kann, welche mit dem ganzen Stück nicht organisch verwachsen sind, nicht aus seinem Aufbau natürlich und ungezwungen sich ergeben. Es ist dies ein ähnlicher Gedanke, wie ihn auch die letzten Worte des oben ausgeführten Zitats aus Rapin enthalten: Regeln sind ganz gute, negative Vorbeugungsmittel, um eine allzu ungebundene Phantasie vor Zersplitterung zu bewahren, aber das ist alles. Der Gedanke auf den bereits an zwei Stellen des „Essay" angespielt wurde — „those beauties are such as to raise perfection higher where it is, but are not sufficient to give it where it is not" und „they are not animated with the soul of poetry" — ist jetzt zur Herrschaft gelangt. Die praktische Auslegung der Regeln hat sich nicht geändert, aber ihre Bedeutung in dem ganzen System der Drydenschen Theorie des Dramas hat sich wesentlich vermindert. In der Bekehrung Drydens zu dieser Auffassung mögen wir einen Triumph der germanischen Kunstanschauung erblicken, nach welcher der Inhalt über der äusseren Form steht, so dass also diese von ihm abhängt und aus ihm herauswachsen muss.[1])

Der Umschwung in Drydens Ansichten zeigt sich auch noch in einer anderen beachtenswerten Aeusserung seiner Kritik: er verurteilt jetzt die Tragikomödie und zwar aus folgendem Grund: (p. 260) „Two different independent actions distract the attention and concernment of the audience, and consequently destroy the intention of the poet: if his business be to move terror and pity, and one of his actions be comical, the other tragical, the former will divert the people and utterly make void his greater purpose." Der gleiche Gedanke findet sich noch einmal: „He who treats of joy and grief together is in a fair way of causing neither of those effects".[2])

Die „Grounds of Criticism" bilden Drydens letzte theoretische Schrift von Bedeutung. Doch veröffentlichte er noch einige Vorreden, welche ausser den Angaben über das zugehörige Stück auch noch allgemeinere Bemerkungen über die Einheiten enthalten und deshalb hier zu betrachten sind.

Das erste derselben ist das Vorwort zu „Cleomenes" (1692), in welchem Dryden feststellt, dass „it is the natural and true way to write upon one plot, unmixed with comedy" obwohl das nicht entspricht „to the genius of the nation". Die drei Einheiten werden wieder mechanische Regeln genannt, die man lieber verletzen als eine „Schönheit" auslassen soll. In der nun folgenden Widmung zu seinem letzten Stück „Love Triumphant or Nature will Prevail"

---

1) Es ist nicht uninteressant zu sehen, dass auch Lessing von den drei Einheiten immer als von den „mechanischen Regeln" spricht. cf. l. c. p. 423 u. 470.

2) cf. Le Bossu, l. c. p. 231.

„Si l'on met ensemble un sujet de joie et un sujet de tristesse, on ne fera sentir aucune des deux",

ist Dryden so kühn, gegen die Autorität des Aristoteles[1]) und eines Dacier[2]) sich aufzulehnen, ja überhaupt gegen „all the rest of the modern critics who are too much bigoted to the ancients." Ueber die Ortseinheit sagt er dann, dass er Corneilles Beispiel folgte und sich einige Freiheit gestattete. Dann fährt er fort: „They who will not allow this liberty to a poet. make it a very ridiculous thing for an audience to suppose themselves sometimes to be in a field, sometimes in a garden, and at other times in a chamber - - - but it is an original absurdity to suppose themselves to be in any other place than in the very theater in which they sit, which is neither chamber, nor garden, nor yet a public place of any business than that of the representation." Die Verletzung der Einheit der Handlung in dem Stück sucht er gar nicht zu rechtfertigen, sondern er entschuldigt sie nur mit einem Hinweis auf den Geschmack des Publikums.

Mit „Love Triumphant" beschloss Dryden seine dramatische Laufbahn; er veröffentlichte jedoch noch mehrere Prosaschriften, in denen er gelegentlich auf die Theorie dramatischer Kunst und auch auf die drei Einheiten zu sprechen kommt. Obwohl diese letzten Aeusserungen Drydens noch in keiner Abhandlung über seine Theorie des Dramas erwähnt sind, sind sie doch wohl nicht bedeutungslos, da gerade zur Zeit ihrer Abfassung Dryden von Rücksichten auf gleichzeitige praktische Produktion gänzlich frei war. Früher einmal geäusserte Ansichten unter allen Umständen aufrechtzuerhalten, war auch gar nicht die Art Drydens, der es für keine Schande hielt, seine Irrtümer zu berichtigen. Man darf also gerade in diesen späteren Aeusserungen Drydens eine Darstellung wirklicher Ueberzeugung sehen.

Wo nur immer Dryden in den erwähnten Schriften von den Regeln spricht, nennt er sie „mechanic rules", z. B. in der Widmung zu dem „Examen poeticum" (1693)[3]). In „Parallel of Poetry and Painting"[4]) (1695) sagt er über die Praxis der Griechen hinsichtlich Ort und Zeit, dass er sie für zu streng gebunden halte[5]). Gleichzeitig aber zeigt er auch hier seine Wertschätzung bestimmter Regeln im allgemeinen, indem er sagt: „To inform our judgment and to reform our tastes rules were invented, that by them we might discern when nature was imitated and how nearly" und „for without rules there can be no art, any more than there can be a house without a door to conduct to it". Gerade dieser Vergleich zeigt, dass er Vorschriften für Anfänger für unumgänglich nötig hält, dass er ihnen aber

---

1) Er sagt von ihm „He would have changed his opinon, had he known Corneilles plays."

2) Dacier hatte 1694 seine Uebersetzung der Poetik des Aristoteles veröffentlicht und ihr einen überaus engherzigen Kommentar beigegeben. So sagt er einmal: „Des actions si longues (24—30 h) ne peuvent jamais être le sujet d'une tragédie" und „que la règle des 24 et des 30 heures est un monstre qui ruine la beauté du poème dramatique" (l. c. p. 120).

3) Essays, Ed. Ker. II, 7.
4) „ „ „ II, 115 seq.
5) „ „ „ II, 131.

doch mehr untergeordnete Bedeutung beilegt. Etwas weiter unten sagt er: „There must be no incident in the play but must carry on the main design"; dann verurteilt er endgültig die englische Tragikomödie: „Our English tragicomedy must be confessed to be wholly Gothic. notwithstanding the success which it has found upon our theater. Neither can J defend my „Spanish Friar" from this imputation - - - for mirth and gravity destroy each other and are no more to be allowed than a gay widow laughing in a mourning habit". Wir sehen, dass sogar in Schriften, denen die Frage der Einheiten ganz ferne liegt, Dryden sich nicht enthalten kann zu rebellieren — nicht gegen Regeln überhaupt, sondern nur gegen eine zu engherzige Auslegung derselben.

Selbst im Jahre 1697 haben die drei Einheiten noch nicht aufgehört seine Gedanken zu beschäftigen. In diesem Jahre schrieb er in der Widmung seiner Aeneisübersetzung[1]): „Tragedy is the miniature of human life; an epic poem is the draught at length. Here, my Lord, J must contract also, for before J was aware, J was almost running into a long digression to prove that there is no such absolute necessity that the time of a stage-action should so strictly be confined to twenty-four hours as never to exceed them . . . Some longer space on some occasion J think may be allowed, especially for the English theater, which requires more variety of incidents than the French. Corneille himself after long practise was inclined to think that the time allotted by the ancients was to short to raise and finish a great action: and better a mechanic rule were stretched and broken than a great beauty were omitted". Corneille, dem Dryden schon bei der Abfassung seines ersten Essays so viel verdankte, ist also auch die Autorität, auf welche er sich in seinem letzten beruft.

Was wir bis jetzt betrachtet haben, sind Drydens Aeusserungen, soweit sie von seinen gleichzeitigen praktischen Werken so ziemlich unabhängig sind. Aber als ein Dichter, der auf äusseren Erfolg bedacht sein musste, hatte Dryden Rücksicht zu nehmen auf die nationalen Eigentümlichkeiten des dramatischen Geschmackes und der dramatischen Ueberlieferung, wenn diese auch mit den von ihm anerkannten Regeln in Widerspruch standen. Diese Rücksicht nahm er nun nicht etwa stillschweigend in seiner Bühnenpraxis, nein er rechtfertigte sie auch in verschiedenen Vorreden und Widmungen, indem er für die englische Bühne im grossen und ganzen mehr Freiheit verlangte als die Regeln von den drei Einheiten gewähren konnten. Merkwürdig ist, dass er dies auch in Vorworten zu solchen Stücken tat, die mit den Forderungen seiner strengeren Theorie vollständig übereinstimmten.

So stellte er also neben seiner allgemein gültigen Ideal-Theorie, gewissermassen noch eine zweite, besondere Ausnahms-Theorie auf, die er zwar von dem einen höheren Standpunkt aus für falsch erklärte, die er aber doch hinreichend gerechtfertigt fand durch die Eigenheiten des „genius of the English". Diese „Nebentheorie" be-

1) Essays, Ed. Ker. II, 157.

schäftigt sich hauptsächlich mit der Forderung der Einheit der Handlung, welche, wie er meinte, die Engländer nicht einmal in der freieren Fassung, die er ihr gegeben hatte, erfüllen könnten.

Vorreden, die sich mit dieser Frage befassen sind: Jenes zu „An Evening's Love" (1668)[1]), in welchem Dryden sagt: „Since no story can afford variety enough for the English stage, it follows that it is to be enlarged with new persons, accidents, and designs." Ferner das zu „All for Love (1678)[2]) mit folgenden Sätzen: „The unities of time, place, and action [are] more exactly observed than perhaps the English theater requires. Particularly the action is so much one, that it is the only of the kind without episode and underplot", und: „Yet though their [der Alten] models are regular, they are too little for English tragedy; which requires to be built in a larger compass". Weiterhin muss angeführt werden das Vorwort zu „Oedipus" (1679)[3]), in welchem er die Nebenhandlung verteidigt „on the ground that custom has obtained that it should be so" und in welchem er dann etwas beklommen fortfährt: „Perhaps after all if we could think so (!) the ancient method, as it is the easiest, is also the most natural and the best". Im Vorwort zu „Don Sebastian" (1690)[4]) stellt er fest: „The genius of the English cannot bear too regular a play: we are given to variety, even to debauchery of pleasure", obwohl er in dem Stücke selbst „had the rules in his eye but followed them only at a distance". Endlich tadelt er in der Widmung zu „Love Triumphant" (1694)[5]) dieses Stück, weil es eine Tragikomödie ist, fährt aber dann fort: „Yet even this is a fault which I should offen practice, if I were to write again, because it is so agreeable to the English genius. We love variety more than any other nation; and so long as the audience will not be pleased without it, the poet is obliged to humour them".

So sehen wir also, dass es, so zu sagen, einen Bestandteil der Drydenschen Theorie bildet, Ausnahmen von ihr gelten zu lassen, ja sogar zu verlangen. Die Freiheiten, die er in seinen umfangreicheren Schriften von einem mehr allgemeinen, vernunftgemässen Standpunkt aus gefordert hatte, erschienen ihm noch ungenügend von seinem speziell englischen aus. Wenn er gerade unwillig war über die Beschränkungen, die ihm die Regeln auferlegten, so rebellierte er gegen sie, sogar wenn er sie in dem Stücke, das er kommentierte, eben befolgt hatte.

Im ganzen aber blieben sich seine Ansichten über die praktische Anwendung der Regeln während seiner literarischen Tätigkeit ziemlich gleich, wenn er ihnen auch im ganzen System seiner Kunstauffassung einen immer unbedeutenderen Platz anwies. Es findet sich hier durchaus kein solcher Umschwung, wie in seinen Ansichten über die Verwendung des Reimes in der Tragödie.

---

1) Ed. III, 239 seq.
2) Ed. V, 326 seq.
3) Ed. VI, 130 seq.
4) Ed. VII, 306 seq.
5) Ed. VIII, 371 seq.

Die Regeln von der Orts- und Zeiteinheit gibt er in seiner ersten und letzten Schrift fast in der gleichen Fassung. Er verlässt in beiden den orthodoxen französischen Standpunkt und lässt auch die Ausdehnung des Ortes von der Zeit der Handlung abhängen, anstatt sie als eine unabhängige Grösse zu betrachten. Er schenkt den Haarspaltereien der französischen und italienischen Kritiker keine Aufmerksamkeit, obwohl er von den Urteilen dieser Männer in anderen Fragen mit grosser Wertschätzung spricht. Er verliert sich nie in die Betrachtung von Fragen wie die, ob unter dem „Sonnenumlauf" zwölf oder vierundzwanzig Stunden zu verstehen seien. Er gibt die Notwendigkeit einer guten Scenenverbindung zu, versucht aber nie die verschiedenen Möglichkeiten derselben zu klassifizieren, wie es z. B. Hedelin tat.[1]) Er nahm auch die Theorie an, dass man der Tragödie eine längere Ausdehnung der Handlung gestatten müsse als der Komödie, was ja bereits Pinciano gefordert hatte, was aber Dryden wohl hauptsächlich aus Ben Jonsons Praxis ableitete. Die Einheit der Handlung hielt er immer für hinreichend gewahrt, wenn nur die Nebenhandlungen die Haupthandlung irgendwie förderten; doch waren seine Ansichten hierüber einmal etwas strenger, ein andermal etwas freier.

Seine Anschauung jedoch über die wirkliche Bedeutung der drei Einheiten und über ihre Wichtigkeit neben anderen ästhetischen Gesetzen des Dramas erlitt eine ganz erhebliche Veränderung. Am Beginn seiner Laufbahn betrachtete er sie, wenn auch mit einem gewissen inneren Widerstreben, als Erfordernisse des Dramas, deren Berechtigung unbestritten ist und die ihren Endzweck in sich selbst haben. In der zweiten Hälfte derselben aber sieht er in ihnen nur gute negative und korrigierende Regeln, die man zwar nicht ausser acht lassen soll, die aber einem Stücke auch keine besonderen Vorzüge verleihen. Diese Zurückverweisung der drei Regeln auf einen ihrer Bedeutung angemessenen Platz im System dramatischer Kunst ist der einzige originelle Zug in Drydens Behandlung dieser Frage; es ist allerdings kein bedeutungsloser. Seine spätere geläuterte Auffassung verdankte Dryden vielleicht zum grossen Teil der tieferen Einsicht in den wirklichen Geist der klassischen Schriftsteller, die er durch eingehendere Beschäftigung mit ihnen gewann.

Dass er das Joch der drei Einheiten nicht gänzlich abschüttelte, obwohl er den wirklichen Sinn der Aristotelischen Poetik kannte und die Uebertreibungen der französischen Kritiker als solche empfand, kann uns nicht allzusehr wundernehmen, wenn wir bedenken, welch lange Tradition und welch starke Einflüsse die Herrschaft der Regeln begünstigten. Wenn, wie Spence versichert, Dryden Bolingbroke erzählte dass: „he got more from the Spanish critics alone than from the Italian and French and all other critics put together"[2]) so scheint sich das auf seine theoretischen Ansichten über die Einheiten nicht zu beziehen. Denn Dryden war weit davon entfernt, etwa, wie Lope ohne

1) Hedelin l. c. p. 224.
2) Spence, l. c. p. 11.

Besinnen getan hatte, die Regeln fallen zu lassen, nein er tadelte sogar den grossen Spanier für diese Uebertretung dramatischer Gesetze.[1]) Die einzige Spur spanischen Einflusses in Drydens Theorie kann man darin finden, dass er öfters behauptet, der Dichter sei verpflichtet dem Geschmacke des Publikums Rechnung zu tragen, eine Ansicht, die bereits Lope ganz besonders verteidigt hatte.

Doch Drydens Stellungnahme zu den drei Einheiten kann nicht aus seinen Theorien allein beurteilt werden, nein, eine Untersuchung seiner Praxis ist zum mindestens ebenso wichtig, ja sie ergibt vielleicht exactere Resultate. „Die poetische Tat", wie Dannheisser einmal sagt, verdient mehr Beachtung als theoretische Grundsätze.

---

## Die dramatischen Einheiten in Drydens Praxis.

### A. Die englische Bühne zur Zeit Drydens.

Die praktische Arbeit eines Dramatikers muss immer Rücksicht nehmen auf die Darstellung der Werke, d. h. besonders auch auf die Verhältnisse der Bühne, auf welcher die einzelnen Stücke aufgeführt werden sollen. Wir haben sogar bei der Untersuchung von Drydens theoretischer Auffassung der Ortseinheit schon gesehen, dass vielleicht eine Rücksicht auf die Art der englischen Bühne mitbestimmend gewirkt hat, wie viel mehr Bedeutung ist derselben aber für die Praxis des Dichters beizumessen! Tieck hält die Kenntniss der betreffenden Bühnenverhältnisse für so notwendig zum Verständnis der Stücke eines Shakespeare, Sophokles und Euripides, dass er sagt: „Wer sich den Schauplatz nicht vergegenwärtigen kann, versteht ihre Meisterwerke nur halb".[2]) Was nun für diese Dramatiker massgebend ist, wird auch für Dryden Bedeutung haben, und wir müssen deshalb vor der Untersuchung seiner Stücke einen Blick werfen auf die Verhältnisse der ihm zur Verfügung stehenden Bühne, und auf die Unterschiede, welche sich für sie aus einem Vergleiche mit der französischen ergeben.

Am Anfange des 17. Jahrhunderts ahmte man in Frankreich die italienische Bühne nach.[3]) Diese hatte bereits perspektivische Scenerien, mit etwa 5 Kulissen auf jeder Seite und ein hochentwickeltes Maschinenwesen.[4]) Diese umfangreiche Bühneneinrichtung gelangte aber in Frankreich nicht zur vollen Entfaltung und war überhaupt nur von kurzer Dauer. Nachdem man die dort bestehende Gewohnheit, mehrere Orte, welche im Stücke nacheinander erforderlich waren, von Anfang an nebeneinander auf der Bühne darzustellen, aufgegeben hatte, vereinfachte sich die Dekoration immer mehr. Die Sitte, oder vielmehr Unsitte, dass

---

1) Dryden in „Parallel of Poetry and Painting". Essays, Ed. Ker II.
2) Tieck, l. c. III, 174.
3) Genée, l. c. p. 40.
4) Genée, l. c. p. 37, seq.

Zuschauer in mehreren Reihen auf beiden Seiten der Bühne sassen, machte einen Scenenwechsel und eine „kombinierte Dekoration unmöglich, und, in der Tat, scheint sie bereits gegen Mitte des Jahrhunderts ausser Gebrauch gekommen zu sein".[1]) Gefördert wurde diese Entwicklung natürlich auch durch die Forderung der Theoretiker betreffs der Einheit des Ortes und wahrscheinlich auch durch einen sehr materiellen Grund, nämlich die Verminderung, welche die Kosten der Inszenierung dadurch erfuhren. Man gelangte schliesslich so weit, dass die Bühne überhaupt nur mehr ein neutraler Ort war, an dem eben gespielt wurde und der Corneilles Vorstellung von einem „lieu général"[2]) entsprach. Auf dieser Bühne spielte man auch Stücke, die man früher dem Sinne entsprechend mit Ortswechsel gegeben hatte, ohne einen solchen, z. B. Corneilles „Cinna"; dies brachte dann die von Dryden getadelten „absurdities" mit sich.

Einen umgekehrten Verlauf nahmen die Dinge in England. Die Zeit Shakhespeare war vorüber, in welcher, wie Taine sagt, die Phantasie der Zuschauer die Rolle des Maschinisten übernommen hatte[3]); man hatte die Dekorationskünste der kontinentalen Theater übernommen und zu so hoher Vollendung gebracht, dass man die Vorbilder selbst übertraf.[4]) Von grossem Einfluss auf diese neue Richtung war wohl der Umstand, dass nach der Restauration der König die Schauspieler nicht mehr zu sich kommen liess, sondern dass der Hof selbst die Theater besuchte. Auf diese Weise flossen alle für derartige Vergnügungen aufgewendeten Mittel den regelmässigen Theatern zu.[5]) Hiemit hatte auch der vor der Restauration bestehende Unterschied zwischen Volks- und Hofbühne ein Ende gefunden.

Doch sind wir über die Art und Weise dieser Entwicklung nicht sehr eingehend unterrichtet. Die meisten, welche davon sprechen, begnügen sich Davenant als denjenigen zu bezeichnen, welcher in seinen „Opern" zuerst die Neuerungen einführte. Eine genaue Darstellung der verwendeten Scenerien findet sich nirgends. Holzhausen schreibt: „So wurde statt der alten, nationalen englischen Bühne die französische Guckkastenbühne eingerichtet"[6]), eine Feststellung, die in diesem Umfange kaum den Tatsachen entspricht. Andere meinen, dass die alte Bühne nur mit Dekorationen versehen, aber im allgemeinen nicht viel verändert wurde.[7]) Uebereinstimmung herrscht nur über die Tatsache der Einführung einer perspektivischen Scenerie.[8]) Die eingehendste Untersuchung aus erster

1) Lotheissen, l. c. p. 500.
2) Corneille, l. c. p. 118.
3) Taine, l. c. p. II, 6.
„C'est l'imagination du public qui est le machiniste".
4) Lawrence, l. c. p. 281.
5) Beljame, l. c. p. 31, gestützt auf „Malone, Historical Account of the English stage" p. 183/184.
6) Holzhausen, l. c. XIII. p. 419.
7) Lawrence, l. c. p. 281.
8) Wohl durch Zurückgehen auf Geneste als gemeinsame Quelle. Hier findet sich nämlich Vol. I, 38 der Passus: „by art of perspective in scenes".

Quelle über das Theaterwesen der Restaurationszeit findet sich in Lowes Monographie über Betterton. Der Verfasser kommt darin zu dem Resultat, dass nach 1661, „we find scenery set much as it is now".[1]) Er stellt fest, dass sich keine ständigen Zuschauerplätze mehr auf der Bühne befanden, sondern dass man nur in den Pausen zwischen den Akten auf dem vorspringenden Teil derselben promenierte. Ein Hauptbindernis des Ortswechsels auf der französischen Bühne bestand somit auf der englischen nicht. Ueberdies war die Scenerie des regelrechten Dramas für schnellen Wechsel geeignet und lange nicht so reich und kompliziert wie die der „operas".

Was Lowe im einzelnen über die Inszenierung und besonders über den Szenenwechsel vorbringt und auch an Beispielen zu erläutern sucht, ist wohl nicht überzeugend. Als sicher aber ist die auch von Lowe vertretene Annahme zu betrachten, dass die Vorteile, welche die Shakespearebühne durch ihren „Balkon" und die durch einen Vorhang oder ein ähnliches Mittel erzielte Erweiterungsfähigkeit der Hauptbühne darbot, auch dem Theater der Restausationszeit erhalten blieben. Dafür sprechen allein schon in den Drydenschen Stücken eine solche Anzahl von Bühnenanweisungen, dass kein Zweifel aufkommen kann.[2]) Es ist nur noch nicht festgestellt, in welcher Form sich die erwähnten Einrichtungen erhalten haben; ob sie, wie im Theater Shakespeares, einen festen Bestandteil der Bühne bildeten, oder, wie im Theater unserer Zeit, nur für bestimmte Stücke angebracht und dann wieder beseitigt wurden. Eine Entscheidung hierüber ist für den Zweck dieser Untersuchung überflüssig; es genügt zu wissen: dass ein Szenenwechsel keine Schwierigkeiten bot, dass dem Dichter ein zweiter erhöhter Bühnenraum zur Verfügung stand und dass auch eine Erweiterung des Bühnenraumes während der Vorstellung möglich war.

Es bestand auch kein Hindernis diese szenischen Möglichkeiten auf einmal auszunützen, wie eine typische Scene (V, 2) des „Indian Emperour" hier zeigen soll. In dieser Scene sieht man ein Gefängnis, nicht weit davon einen Turm mit einem benützbaren Tor und einer oberen Plattform. An diesen beiden Orten und auch auf der Hauptbühne geht eine ziemlich umfangreiche Handlung vor sich: im Gefängnis spielt eine Folterscene, auf der eigentlichen Bühne tritt Cortez mit seinen Soldaten auf und auf der Plattform des Turmes sieht man einen bewegten Auftritt zwischen drei anderen Personen des Stückes. Die Vorgänge an allen drei Orten

---

1) Lowe, l, c. p. 42.

2) cf. Scenen, in denen Personen sprechend und handelnd auf einem erhöhten Bühnenort, „above", auftreten, in: „Sir Martin Mar-all" IV und V; „The Assignation" II, 3 (balcony); „Limberham" I, 1; „Amphitryon" IV, 1; „Secret Love" III, 1; „Indian Emperour" IV, 4, V, 2; „Conquest of Granada" II. Teil V, 1; „Oedipus" V, 1.

Scenen, in denen die Bühne während eines Auftrittes erweitert wird, in: „The Wild Gallant" V, 1; „An Evening's Love" IV, 1; „Limberham" IV, 1; „The Rival Ladies" I, 1; V, 1; „The Spanish Friar" II, 1; „Love Triumphant" V, 1; „The Indian Emperour" V, 2; IV, 4; „Tyrannic Love" IV, 1; V, 1; „Amboyna" III, 2; IV, 3; V, 1; „Oedipus" II, V, 1; „Cleomenes" II, 2.

stehen natürlich miteinander in Verbindung, aber immerhin gestattet die englische Bühne hier die gleichzeitige Darstellung von drei Phasen einer Handlung, von denen auf der französischen zwei hätten durch Erzählungen ersetzt oder hinter einander gespielt werden müssen. Auf dieser Bühne können demnach auch zwei Parteien getrennt und dennoch gleichzeitig auftreten, was natürlich der Mannigfaltigkeit der Handlung sehr zu statten kommt.

Nachdem so die Verhältnisse der Bühne jener Zeit, ihre Verschiedenheit von der französischen und der Einfluss, den ihre Gestalt auf die Bearbeitung eines Stückes ausüben konnte, angedeutet worden sind, wird die Untersuchung von Drydens dramatischen Werken zeigen, wie dieser die ihm gebotenen Möglichkeiten im Hinblick auf die drei Einheiten benützte.

Als zweckmässigste Gruppierung der Stücke hat sich eine Zusammenfassung derselben unter „Lustspiele", „Tragikomödien", „heroic plays" und „Tragödien" ergeben. In dieser Reihenfolge werden sie zuerst in Bezug auf die Einheit der Handlung, dann in Bezug auf die Einheit von Ort und Zeit betrachtet werden.

## B. Die Einheit der Handlung in Drydens Dramen.

Dryden begann seine Laufbahn als Bühnendichter mit einem Lustspiel und pflegte diesen Zweig des Dramas, so lange er für das Theater schrieb; dabei ist es nicht möglich, einen grundsätzlichen Unterschied in der Komposition zwischen den früheren und späteren Stücken nachzuweisen.

Einen grossen Einfluss auf alle Lustspieldichter der damaligen Zeit, die englischen wie französischen, übte das spanische Intrigendrama aus. Eine Bearbeitung eines solchen, Tuke's „Adventures of Five Hours" hatte in London, 1662, einen grossen Erfolg geerntet; auch Dryden hielt nun diese Art von Comödien für besonders geeignet, der oft hervorgehobenen Freude des englischen Publikums an einer reichen Handlung mit vielen Zwischenfällen Rechnung zu tragen. Es ist ganz klar, dass bei dieser Gattung, deren Vorzüge ja gerade in ihrer sich kreuzenden und verwickelten Handlung bestehen, von einer Einheit derselben im Sinne — sogar der Drydenschen — Theorie, keine Rede sein kann. All diese Intrigen, die auf einander folgen, könnten in vielen Fällen ebenso gut in umgekehrter Reihe einander ablösen; wo wäre also hier Anfang, Mitte und Ende einer Handlung![1]) Bei einer rein objektiven Betrachtung, die nicht vom Standpunkt der drei Einheiten ausgeht, würde man sich bei ihnen wohl damit begnügen, zu fordern, dass das Interesse des Zuschauers in Spannung gehalten und nicht zu sehr zersplittert wird.

---

1) cf. Dryden in „Grounds of Criticims", wo er selbst den oben angeführten Stücken die Einheit der Handlung abspricht: „This Consideration will arraign all plays after the new model of Spanish plots, where accident is heaped on accident, and that which is first might as reasonably be last" . . .

Das erste Stück Drydens, das nach diesen Vorbildern gedichtet ist, und das gleichzeitig seine erste dramatische Arbeit darstellt. „**The Wild Gallant**“ (1663)[1]) fand wenig Beifall.

Die Haupthandlung besteht in der Vorführung der Liebe Loveby's, des „Wild gallant“, zu Constance, Nonsuch's Tochter, und in der Darstellung der Intrigen, welche diese beiden Liebenden anwenden, um einen Nebenbuhler Loveby's, den Lord Timorous, der wohl dem alten Nonsuch, nicht aber seiner Tochter als Bewerber willkommen wäre, aus dem Felde zu schlagen. Die Absichten der Liebenden werden gefördert von Constances Cousine Isabella, welche den Liebenden ihre Unterstützung schon deshalb angedeihen lässt, weil sie den reichen Lord Timorous für sich zu gewinnen hofft; auch der Juwelier Setstone steht aus Geschäftsrücksichten auf Seite Constances. Die beiden auf Timorous' Kosten lebenden Schmarotzer Burr und Failer unterstützen die Pläne Nonsuchs und Timorous', indem sie zuerst gemeinsame Sache machen, dann aber durch Constances List entzweit, betrügend und betrogen gegen einander auftreten. So weit wäre die Handlung ziemlich einheitlich; aber wie unübersichtlich wird sie durch ihre Ueberladung mit Intrigen, durch die plötzlichen Umschwünge, die sehr dürftig motiviert sind und unglaublich schnell auf einander folgen! Wie rasch z. B. lässt sich Timorous überzeugen, dass er eigentlich Isabella liebe (cf. p. 74, 75), wie leicht gelingt es Constance Burr und Failer zu entzweien, nachdem diese doch gedroht hatten, dass ihr das nicht gelingen solle! Die Scenen in IV, 2 ferner, die auf Wahrscheinlichkeit keinerlei Anspruch haben, machen aus dem Stück eine Posse niedrigster Art; dazu kommen noch die unglaublichen Verwechslungen des letzten Aktes, die auch bei vorzüglicher Darstellung unmöglich erscheinen müssen. Immerhin reihen sich all diese Scenen zu einer fortlaufenden Handlung aneinander.

Die Rolle Trices dagegen, welche allerdings gerade die besten Auftritte enthält, ist nur geschaffen, um die Darstellung eines der seit Jonsons Zeit beim Publikum so beliebten „humours“ zu ermöglichen, während die Figuren Bibbers und seiner Frau zur Einführung witziger Reden und komischer Auftritte dienten. Einen Zusammenhang mit der Haupthandlung haben diese Rollen nicht; so wenig wie die Scene mit den Halbweltdamen in IV, 1, welche, wie Scott wohl mit Recht annimmt, erst bei der zweiten Bearbeitung des Stückes eingeschoben wurde.

„The Wild Gallant“ enthält also eine sehr bunte und überladene Haupthandlung, daneben noch komische Szenen, die mit ihr nichts zu tun haben.

Obwohl das nächste Lustspiel, **Sir Martin Mar-all or The Feigned Innocence**“ (1667?)[2]) auf französische Quellen zurückgeht, zeigt es einen

1) Ed. Scott-Saintsbury II, 21 seq.
2) Ed. Scott-S. III, 1 seq.

ähnlichen Charakter wie das vorige. Collins übergeht dieses Stück, weil es eine Ueberarbeitung eines Howard'schen sei;[1]) jedoch Geneste und Beljame stimmen dahin überein, dass Howards Werk nur eine wörtliche Uebersetzung von Molières „Etourdi" war.[2]) Dryden hat diese Uebersetzung umgearbeitet, die Handlung, die er vorfand durch Scenen aus Quinaults „L'amant Indiscret" bereichert und ganz selbständig eine Nebenhandlung eingefügt. Er muss also doch wohl als der Verfasser des Stückes gelten.

Albrecht weist in seiner Dissertation nach,[3]) dass Dryden, soweit die Haupthandlung in Frage kommt, die beiden ersten Akte seines Stückes aus Quinault, den dritten aus Quinault und Molière, den vierten im wesentlichen aus Molière entnommen hat, und dass er den fünften ziemlich selbständig verfasste. Die Haupthandlung besteht aus den Intrigen, die Warner, Mar-alls Diener, mit unerschöpflicher Findigkeit einleitet, um der Werbung seines Herrn um Millisent, Moodys Tochter, zum Erfolg zu verhelfen und den von Moody bevorzugten Bewerber, Sir J. Swallow, zu verdrängen. Da sich Dryden mit den Intrigen, die er bei Molière vorfand, nicht begnügte, sondern sein Stück auch noch um jene aus „L'Amant Indiscret" bereicherte, kann man sich denken, wie gedrängt und zahlreich die Verwicklungen auf einander folgen. Alle diese listigen Bemühungen Warners werden durch Mar-alls Dummheit vereitelt, denn dieser verrät immer im entscheidenden Moment die zu seinen Gunsten unternommenen Anschläge. Dadurch verliert er schliesslich Millisents Zuneigung gänzlich und diese heiratet den schlauen Warner.

Zu dieser völlig ausreichenden Haupthandlung dichtete Dryden noch eine Nebenhandlung, die den Untertitel rechtfertigt. Diese schildert die erfolgreichen Bemühungen der Kupplerin Dupe und ihrer Nichte Christian, den Lord Dartmouth auszubeuten. Die einzelnen, nicht sehr umfangreichen Scenen dieser Handlung spielen sich in den ersten drei Akten (Akt I p. 7, II p. 17, III p. 38) vollständig getrennt von der Haupthandlung ab und stehen in gar keiner inneren Verbindung mit ihr. Eine äussere Verbindung ergibt sich im 1. Akt nur dadurch, dass Lady Dupe als Inhaberin eines „Boarding House" mit den Personen beider Handlungen zusammentrifft.

Erst der IV. Akt bringt einen inneren Zusammenhang. In IV, 1 wendet sich nämlich der geprellte Lord an den schlauen Warner um durch dessen Hilfe von seinen beiden Erpresserinnen befreit zu werden. Warner weiss dann durch Verleumdungen Sir John zu bestimmen, dass er Millisent aufgibt und Christian die Ehe verspricht. Wenn auch im V. Akt noch eine Verzögerung eintritt, (p. 69)wird doch Christian schliesslich Sir Johns Frau. Diese Verbindung der Nebenhandlung mit der

---

1) Collins, l. c. p. 44.

2) Geneste, l. c. p, I, 75 „The Duke of Newcastle gave Dryden only a bare translation of a French play".

Beljame, l. c. p. 87, „L'illustre écrivailleur remit à Dryden une simple traduction en mot à mot".

3) Albrecht, l. c. p. 79,

Haupthandlung war es auch, die Dryden nötigte, den V. Akt selbständig auszugestalten.

Es ist also, trotz Collins Angabe, dass die Einheiten ebenso gewahrt seien wie im Original, keine Rede von einer Einheit der Handlung.

Besser verwoben sind die einzelnen Bestandteile in **„An Evening's Love or The Mock Astrologer"** (1686), dessen Quellen Ott nach gewiesen hat: „Die Hauptquelle von „An Evening's Love" ist „Le Feint Astrologue" von Th. Corneille; neben diesem Stück hat Dryden Molières „Le Dépit Amoureux" und „Les Précieuses Ridicules", sowie Quinaults „L'Amant Indiscret" benützt".[1]) Für den Aufbau des Stückes war nur der „Feint Astrologue" massgebend, die Heranziehung der beiden anderen Comödien beschränkt sich auf nebensächliche Scenen und auf einzelne Stellen des Dialogs.[2])

In dem Stücke sind die Liebeshändel zweier Engländer, Bellamys und Wildbloods, zweier Spanier Lopez' und Melchiors, und dreier spanischer Mädchen, Theodosias, Aurelias und Jacinthas ineinander verwickelt.

Die Personen des Dryden'schen Stückes entsprechen denen der Comödie Corneilles bis auf zwei:[3]) Wildblood und Jacintha. Diese beiden sind von Dryden als Träger einer Nebenhandlung neu eingeführt. Da diese Nebenhandlung mit der Haupthandlung äusserlich gut verknüpft ist, werden beide Fabeln hier vereint aufgeführt und die Scenen der Nebenhandlung durch gesperrten Druck gekennzeichnet.

I, 1 — Don Melchior schickt durch seinen Freund Don Lopez seiner Geliebten Aurelia die falsche Nachricht, er sei nach Flandern abgereist. Bellamy und Wildblood erblicken Theodosia und Jacintha mit ihrem Vater Don Alonzo und erfahren durch ihren Diener Maskall die Namen der Mädchen. — I, 2 — Sie folgen den beiden in eine Kapelle, in der Jacintha Wildbloods Anträgen Gehör schenkt, während Theodosia Bellamy abweist.

II, 1 — Maskall hat von Beatrix, der Zofe der beiden Mädchen erfahren, dass Theodosia Don Melchior liebt. Wildblood übergibt Jacintha als Beweis seiner Beständigkeit sein Geld zur Aufbewahrung. Bellamy verrät Theodosia unwillkürlich, dass er von ihrer Liebe zu Melchior wisse; er muss sich nun, um Beatrix zu decken, als Sterndeuter ausgeben. Lopez, der Aurelia für sich gewinnen will, wünscht, dass Bellamy dieser Melchiors Betrug aufdecke.

III, 1 — Aurelia verlangt von Bellamy, dass er ihr Melchiors Geist zitiere, dieser verspricht es. Lopez versucht Alonzo zu überreden, Theodosia an Melchior zu verheiraten, da dann Aurelia für ihn frei würde. Maskiert und unkenntlich überführt Jacintha Wildblood der Untreue.

IV, 1 — Wildblood wird von Jacintha zum zweitenmal getäuscht und der Untreue überführt.

---

1) Ott, l. c. p. 23.
2) cf. Ott, l. c. p. 27.
3) Dabei tragen die gleichen Personen aber nicht die gleichen Namen.

— IV, 2 — Melchior, der auf Bellamys Brief hin in den Garten kommt, trifft auf Aurelia, die vor dem vermeintlichen Geist flieht. Theodosia, welche dann mit ihm zusammentrifft, wird dabei von Alonzo überrascht. (Verwicklung mit dem Ring und andere Scenen, die den Astrologen in Verlegenheit bringen.) — IV, 3 — Zankscene zwischen Wildblood und Jacintha einerseits, Maskall und Beatrix andrerseits.

V, 1 — Lopez erklärt Aurelia das Verhalten des Melchior. Das Stelldichein der verschiedenen Liebespaare wird von Alonzo gestört. Es folgen die unwahrscheinlichsten Versuche, Alonzo noch weiterhin zu täuschen. (Dryden hat hier die verhältnismässig einfache Auflösung Corneilles noch möglichst kompliziert umgestaltet.) Schliesslich verlassen Wildblood und Jacintha, Theodosia und Bellamy, Lopez und Aurelia, Maskall und Beatrix als Brautpaare die Bühne.

Man sieht, dass die beiden Handlungen äusserlich eng verknüpft neben einander herlaufen, ohne jedoch in Causalzusammenhang zu stehen. Es ist also die Einheit der Handlung auch im Sinne des „conducing to the main design" nicht gewahrt. Man muss aber zugeben, dass die beiden Handlungen einander bei ihrer Gleichartigkeit nicht sehr beeinträchtigen, wenn auch das Interesse des Zuschauers durch die doppelte Anordnung etwas zersplittert wird.

Uebersichtlicher ist der Aufbau der nächsten ziemlich wertlosen Comödie **„The Assignation or Love in a Nunnery"** (1673).[1]) Sie besteht aus zwei ziemlich gleich bedeutenden Handlungen, die hinsichtlich ihrer Wichtigkeit höchstens durch den verschiedenen sozialen Rang der auftretenden Personen eine Unterscheidung zulassen. Die eine schildert die Liebe des Prinzen Frederick zu Lucretia, einer adeligen Novize in einem Kloster Roms, sowie die Schwierigkeiten, die ihm durch die Nebenbuhlerschaft seines Vaters des Duke of Lerma erwachsen; dazu die glückliche Lösung, die sich durch den Verzicht des Vaters und durch den Austritt Lucretias aus dem Kloster schliesslich ergibt. Die andere, deren Ton und Handlung sich oft der Farce nähert, stellt die Bemühungen zweier Freunde, Aurelians und Camillos, um zwei reiche Erbinnen, Laura und Violeta, die Nichten Marios, dar. Die beiden Freunde finden bei den Schwestern das grösste Entgegenkommen, doch vereitelt der Diener Aurelians durch seine Dummheit alle Anschläge seiner Herrn, sich der Mädchen zu bemächtigen. Mario, der sich das Vermögen der Nichten sichern will steckt diese schliesslich in dasselbe Kloster, in dem Lucretia schmachtet. Zum Schlusse werden sie daraus befreit und ihren Liebhabern zugeführt.

Die beiden Handlungen stehen wiederum in keinem inneren Zusammenhang. Die äussere Verbindung ist folgendermassen hergestellt: In II, 1 (p. 391) machen Aurelian und Camillo Frederick vor dem Kloster auf dessen liebenswürdige Insassen aufmerksam. IV, 1 (p. 432)

1) Ed. Scott-S. IV, 365.

lädt Mario den Duke of Lerma zur Einkleidung seiner Nichten ins Kloster ein. IV, 3 kommen die Personen beider Handlungen in der Kapelle zusammen. Von nun an haben Frederick und die beiden Freunde das gemeinsame Interesse, ihre Damen aus dem Kloster zu befreien (cf. IV, 4 und 5). Auch in V haben beide Handlungen gemeinsame Scenen. Frederick greift sogar wirklich in die zweite Handlung ein, indem er (p 472) verspricht, Mario zur Herausgabe des Vermögens seiner Nichten zu zwingen.

Trotzdem haben wir aber auch hier zwei unabhängige Handlungen, denn diese letzte Verbindung ist zu bedeutungslos. Dazu ist noch zu erwähnen, dass die amüsante Rolle des an Marall erinnernden Benito eine allzu selbständige Stellung einnimmt.

In dem nun folgenden obszönen Stücke **„Limberham or The Kind Keeper"** (1678)[1]) ist die Führung der äusserst verwickelten Intrigen sehr geschickt angelegt.

Der Träger der Handlung, Woodall, mietet sich in einem „Boarding House" ein, in welchem bereits sein Vater Aldo, der ihn nicht mehr kennt, und Limberham mit seiner Geliebten Tricksy, ferner Mr. und Mrs Brainsick, sowie Saintly, die Besitzerin des Hauses, mit ihrer vermeintlichen Tochter Pleasance wohnen. Woodall stellt nun sowohl Tricksy als auch Mrs. Brainsick nach, wird aber selbst von Mrs. Saintly begehrt und, ohne es zu wissen, von Pleasance geliebt. Es folgen nun eine Reihe possenhafter und frivoler Verführungsscenen, in denen Woodall, von Aldo unterstützt, alle Bewohner des Hauses, besonders Brainsick und Limberham gegen einander ausspielt und durch die unmöglichsten Kniffe sich bei allen Ueberraschungen aus der Schlinge zu ziehen weiss. Es gelingt ihm, sowohl Tricksy wie Mrs. Brainsick zu „verführen", da sie ihm ja beide sehr entgegenkommen. Mrs. Saintly zufriedenzustellen überlässt er dagegen seinem Diener. Zum Schlusse wird er von seinem Vater erkannt und heiratet Pleasance; sein Diener wird Mrs. Saintly und Limberham Tricksy angetraut; Brainsick aber bildet sich ein, er sei der einzige, der von Woodall nicht betrogen werden konnte.

Da diese Handlung sich in den Räumen eines einzigen Hauses abspielt, da alle Personen einander kennen und gegen einander auftreten, ist eine grosse Konzentration erzielt; aber damit noch keine Einheit der Handlung. Es ergeben sich zwei Hauptabenteuer Woodalls, dazu auch noch Episoden, die mit diesen nichts zu tun haben, wie die Rüpelscene in IV, I. Wenn Collins[2]) sagt: „the action is fairly one, since it all turns upon the gallant adventures of the rake Woodall", so ist das nicht zutreffend; man könnte höchstens von einer Einheit der Person sprechen.

Eine gesonderte Stellung unter den Lustspielen Drydens nimmt sein letztes ein. Es ist **„Amphitryon or The Two Sosias"** (1690)[3]),

1) Ed. Scott-S. VI, 1 seq.
2) Collins, l. c. p. 63.
3) Ed. Scott-S. VIII, 1 seq.

bei dessen Abfassung besonders Molières gleichnamiges Stück als Quelle diente.

Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit hat sich Dryden hier mit mässigen Zutaten begnügt, und da bei Molière die Einheit der Handlung, wenn auch nicht im strengsten Sinne gewahrt ist, finden wir sie auch bei Dryden. Die Nebenhandlung mit Sosia und dessen Frau Bromia erfüllt hier die Bedingung des „conducing to the main design", denn sie erhöht die Wirkung der bekannten Haupthandlung, der Verführung von Amphitryons Gemahlin durch Jupiter. Die Nebenhandlung bringt ja die Komik der Situation, die in den Scenen zwischen Jupiter, Alcmene und Amphitryon nicht recht aufkommen kann, erst zur Entfaltung, indem sie dem eigentlich bedauernswerten Paar ein lächerliches gegenüberstellt und in den Auftritten zwischen Amphitryo und Sosia und zwischen Sosia und Bromia alle durch die Grundidee sich bietenden Möglichkeiten heiterer Scenen erschöpft und ausnützt. Ueber Drydens selbständige Zutaten mag man verschiedener Meinung sein. Die Einführung der Intrige zwischen Mercury und Phaedra (II, 2 p. 46; IV, 1 p. 78; V, 1 p. 96) diente wohl hauptsächlich der Ermöglichung der beliebten lasziven Wechselreden und dem Auftreten der Tänzer (p. 92. IV, 1); sie ist nicht so hervortretend, dass sie wesentlich stören könnte. Auch die ziemlich beschränkte Rolle des Gripus, der ja erst im IV. Akt zum erstenmal erscheint, weist glückliche Stellen auf, z. B. in der Auseinandersetzung zwischen Jupiter und Amphitryo (V, 1 p. 101 seq.)

So entspricht also Drydens letztes Lustspiel am besten der von ihm aufgestellten Theorie von der Einheit der Handlung; dieses sehr wirkungsvolle Stück schien ihm eben bereits in der Form des Vorbildes auch den Anforderungen der englischen Bühne zu genügen, so dass er sich auf geringfügige Erweiterungen beschränkte. In allen übrigen aber glaubte er dem Geschmacke des Publikums grössere Zugeständnisse machen zu müssen und so zerstörte er die Einheit, wo er sie in seiner Quelle vorfand, oder liess sie unberücksichtigt, wo er selbständig war. Auch für ihn gilt also Schlegels Urteil über die englischen Lustspieldichter: „Die Verfasser überladen ihre Kompositionen mit Charakteren, von denen man nicht einsieht, warum sie sie nicht in mehrere Stücke verteilt haben. Es ist, wie wenn man eine grössere Anzahl einander fremder Personen nötigt, mit demselben Postwagen zu fahren, als eigentlich darin Platz hat, die Reise wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter".[1])

### Die Tragikomödien.

Eine weitere Gattung von Dramen, zu deren Abfassung Dryden ebenfalls hauptsächlich durch die Rücksicht auf seine Zuschauer bestimmt wurde, bilden die Tragikomödien, die er theoretisch, wie wir gesehen haben, nur in seiner ersten Schrift verteidigte.

1) Schlegel, l. c. p. 322.

Die erste derselben **„The Rival Ladies“** (1664)[1]) nimmt unter ihnen eine Sonderstellung ein. Hier ist das komische und das tragische Element in einer äusserst komplizierten, unübersichtlichen Handlung in einander verwirrt. Das Ganze ist ein typisches Intrigenstück „borrowed from the Spanish“[2]), dessen einzelne Scenen oft ganz unvermittelt aus einer spärlichen Komik in einen wenig glaubhaften Ernst umschlagen.

Die Handlung ist so verwickelt, dass eine kurze und doch erschöpfende Analyse fast unmöglich ist. Die Personen des Stückes bilden zweimal drei Geschwister:

| | |
|---|---|
| Gonsalvo | Honoria (Hipolito) |
| Rodorick | Julia |
| Angelina (Amideo) | Manuel |

Gonsalvo, der zu Beginn des Stückes eben von einer langen Reise zurückgekehrt ist, kennt weder Rodorick noch Angelina und ist auch selbst seinen Geschwistern unbekannt.

I. und II. Akt — Honoria wird von Gonsalvo, den sie liebt und den sie als Hipolito verkleidet sucht, aus Räuberhand befreit und tritt unerkannt in seine Dienste. Mit ihr hat Gonsalvo auch noch Manuel und Julia gerettet und sich sofort in Julia verliebt. Julia ist mit Rodorick verlobt und soll ihn am nächsten Tage heiraten. Gleichzeitig soll Manuel Angelina zur Frau bekommen. Diese liebt ihn jedoch nicht und flieht als Amideo verkleidet, wird von Gonsalvo aufgenommen und tritt ebenfalls in seine Dienste, da sie sich sofort in ihn verliebt. Nun sind die beiden „Rival Ladies“ ohne dass sie gegenseitig eine Ahnung von ihrem Geschlecht haben, im Dienst Gonsalvos. Dort verbleiben sie unerkannt das ganze Stück hindurch und sorgen durch ihre Eifersucht gegen einander und gegen Julia für die komischen Scenen. Gonsalvo versucht nun Julia zu gewinnen und wird hiebei von Manuel unterstützt, der mit Rodorick in Streit geraten ist und, da er Angelina nicht mehr zur Frau bekommen kann, auch Rodorick Julia nicht gönnt. — III. Akt. — Während in Manuels Haus die Hochzeit Julias mit Gonsalvo vorbereitet wird, versucht Rodorick Julia zu entführen, er wird jedoch entdeckt und überwältigt. Da aber Gonsalvo Julia keinen Kummer bereiten kann, tut er Rodorick nichts zuleide, ja verteidigt ihn sogar gegen Manuel. — IV. Akt. Rodorick und Manuel wollen sich im Zweikampf messen. Manuel übergibt Gonsalva alle Gewalt über Julia. Diese überredet Gonsalvo, sie freizugeben und Rodorick zu benachrichtigen. Rodorick bereitet alles zur Flucht mit Julia vor, indem er durch einen Räuber ein Schiff besetzen und bereit halten lässt. Als er aber dann erfährt, dass Julia von Gonsalvo freigelassen wurde, will er nichts mehr von ihr wissen, sondern beschimpft sie. Gonsalvo verteidigt sie und tötet Rodorick beinahe. Julia, die über dem tot geglaubten Geliebten ohnmächtig zusammenbrach, wird von Gonsalvo und Manuel auf ein nahes Schiff gebracht, auf eben dasselbe, das Rodorick

1) Ed. Scott-S. II, 125 seq.
2) Ed. Scott-S. II, 127.

hatte bereitstellen lassen. Auch Rodorick selbst wird von seinen Dienern dorthin getragen. Der IV. Akt enthält auch noch einen halb komischen halb ernsten Zweikampf der „Rival Ladies", der von Manuel unterbrochen wird. — V. Akt. — Auf dem Schiffe erfolgt nun die Auflösung der ganzen Verwirrung: Das Schiff ist Gonsalvos Eigentum. Ein Räuber, den Gonsalvo im I. Akt begnadigt hatte, hat Rodorick eine Falle gestellt, indem er ihm das Schiff Gonsalvos als zur Flucht geeignet bezeichnete, um ihn so darauf zu locken. In einer Scene, wo sie sich dem Tod nahe glauben, geben sich nun Angelina und Honoria zu erkennen. Rodorick entpuppt sich als der Bruder Gonsalvos; damit ist auch Angelina als dessen Schwester erkannt. Nach passender Neuordnung der Liebenden verlassen dann drei Brautpaare, Manuel-Angelina, Gonsalvo-Honoria und Rodorick-Julia die Bühne.

Dies sind die Hauptzüge der Handlung. Die „Rival Ladies" spielen, wie man sieht, obwohl sie dem Stück den Namen gaben, keine allzu grosse Rolle in demselben. Vorherrschend ist vielmehr die Liebesangelegenheit Rodoricks und Gonsalvos. Da auch alle anderen Personen des Stückes fortwährend in dieselbe eingreifen und an der Art ihrer Lösung grosses Interesse haben, kann man hier von einer gewissen Einheit der Handlung sprechen, wenn man überhaupt dieser, an unmöglichen Verwechslungen und kaum motivierten Sinnesänderungen überreichen Folge von Intrigen den Namen „Handlung" zuerkennen will. Die unübersichtlichen Beziehungen der vielen unvollkommen gezeichneten Personen lassen ein tieferes Interesse des Zuschauers nicht aufkommen; so ist es denn auch nicht verwunderlich, dass das Stück keinen Erfolg hatte.

Die vier noch übrigen Tragikomödien sind alle nach dem gleichen Schema komponiert, wie ihre Untersuchung zeigen wird. Sie bestehen alle aus einem ernsten und einem heiteren „plot"; dies würde sie an und für sich mit der Einheitstheorie noch nicht in Widerspruch bringen, denn die beiden Handlungen könnten ja von einander abhängig sein. Es wird sich aber zeigen, dass diese Bedingung in keinem der vier Stücke erfüllt ist. Trotzdem gehören drei derselben zu den erfolgreichsten Dramen die Dryden verfasste.

„Secret Love or The Maiden Queen" (1667)[1]) erfreute sich des besonderen Beifalls Karl II.

Tüchert hat nachgewiesen, dass Dryden die Fabel, oder besser die Fabeln, dieses Stückes den damals so viel gelesenen Romanen der Madeleine de Scudéry entnommen hat[2]). Und zwar fand er den Stoff für die ernste Handlung im 9. Band des „Grand Cyrus", während er die heitere aus zwei Erzählungen zusammenschweisste, die im „Grand Cyrus" (7. Teil 3. Buch) und in „Ibrahim, l'illustre Bassa" enthalten sind. Im Vorwort zu seinem Stücke rühmt Dryden dessen genaue Uebereinstimmung mit den strengsten Regeln dramatischer Komposition.

1) Ed. Scott-S. II, 413 seq.
2) cf. Tüchert, l. c. p. 13 seq.

Ob er dieses Verdienst wirklich in Anspruch nehmen darf, wird die Betrachtung der Tragikomödie erweisen.

Der Inhalt der ernsten Handlung ist folgender:

I, 3 — Die Königin, die nach dem Wunsche des Prinzen Lysimantes und ihrer Untertanen diesen Prinzen heiraten soll, verrät ihrer Vertrauten Asteria, dass sie einen verdienten Hofmann, Philocles, liebe. Dieser selbst hat davon keine Ahnung, sondern strebt darnach des Lysimantes Schwester, Candiope. für sich zu gewinnen. — II, 1 — Die Königin, welche eine Verbindung zwischen Philocles und Candiope aus Eifersucht hintertreiben will, obwohl sie selbst nicht entschlossen ist, dem weit unter ihrem Range stehenden Philocles die Hand zu reichen, erfährt, dass die beiden Liebenden zur Aufgabe ihrer Hoffnungen nicht zu bewegen sind. Als Philocles die Königin um die Einwilligung zu seiner Vermählung bittet, verweigert sie ihm diese und entlässt ihn ungnädig. — III. — Die Königin erzählt Philocles, dass sie einen weit unter ihr stehenden Mann liebe, diesen aber nie heiraten werde; Philocles ergeht sich in tadelnden Reden gegen den Unbekannten. Candiope, die von der Königin schmählich behandelt wurde, verabredet sich mit Philocles zu fliehen. Jedoch die Königin belauscht ihr Gespräch und gibt Befehl, ein jedes Paar, das das Schlossgebiet verlasse, anzuhalten. — IV, 1 — Philocles und Candiope werden bei ihrem Fluchtversuch von Lysimantes angehalten: Flavia, die bei Hofe für Lysimantes spioniert, berichtet diesem, dass die Königin Philocles liebe. Nun will Lysimantes diesen töten, Philocles wird aber von einem Höfling, Celadon, befreit. Nun gewinnt Lysimantes den Philocles dafür, dass sie die Königin in ihrem Schloss gefangen setzen, um eine schädliche Mesalliance zu verhindern. — IV, 2 — Philocles erfährt endlich von Asteria, die durch ihre Mitteilung die Königin befreien will, dass er selbst von der Königin geliebt werde. Er schwankt nun, ob er nicht Candiope aufgeben soll. — V. — Das Erscheinen der Prinzessin aber gewinnt ihn wieder für diese. Bei einem Zusammentreffen mit der Königin jedoch fasst er wieder einen anderen Entschluss; aber die Königin weist seine Bewerbung ab, da sie bemerkt, dass er nun um ihre Liebe wisse. Lysimantes kommt und will die Königin zur Heirat zwingen und verlangt schliesslich, dass sie Philocles und Candiope vereinige, zum Beweise, dass sie den Gedanken an eine Mesalliance aufgegeben habe. Philocles hat inzwischen durch Celadon die Leute des Lysimantes zersprengen lassen und meldet nun der Königin, dass sie in ihren Entschlüssen frei sei. Nun verkündet diese feierlich, dass sie niemals heiraten werde; dann führt sie Candiope ihrem Geliebten zu. Auch Lysimantes gelobt nun unverheiratet zu bleiben, so dass also die spätere Tronfolge doch auf Philocles übergehen wird.

Der Held der heiteren Handlung ist der bereits erwähnte Celadon. Jn — I, 1 — trifft er, von einer Reise zurückgekehrt, seine Schwester Asteria und erkundigt sich bei ihr nach Olinda und Sabina, zwei Damen, denen er ehemals den Hof machte. Seine Schwester berichtet ihm auch von einer neu eingetroffenen Schönheit, der Hofdame Florimel. In — I, 2 — erregt Florimel, durch ein Visier unkenntlich,

Celadons grösstes Wohlgefallen, so dass er ihr seine Dienste anbietet. — II, 1 — Celadon erkennt durch Zufall in Florimel seine unbekannte Schöne, wiederholt seinen Antrag und schliesst einen scherzhaften Liebesvertrag. Im — III. Akt — ertappt Florimel ihren Ritter mit Olinda und Sabina. Da er behauptet, dass er sie den beiden anderen vorziehe, stellt sie ihn auf die Probe. Während sie sich mit Celadon unterhält, lässt sie diesem von der Hofdame Flavia einen Brief übergeben, der ihn zu Olinda und Sabina ruft. Celadon kann der Versuchung nicht widerstehen und macht sich unter einem Vorwand davon. In — IV, 1 — wird er jedoch von Florimel bei seinem Stelldichein ertappt. Als er dann, wieder mit ihr versöhnt, abziehen will, wird er infolge des Befehls der Königin, jedes Liebespaar zu verhaften, angehalten. Er macht sich jedoch frei und rettet, wie schon erwähnt auch noch Philocles aus den Händen des Lysimantes. — V, 1 — Florimel ertappt Celadon zum zweitenmale mit den beiden Schwestern. Als aber dann die Königin, um Celadon für sein Eingreifen zu ihrer Befreiung zu belohnen, ihm Florimel zur Frau geben will, ist sie doch damit einverstanden und beide stellen ein vergnügungsreiches Programm für ihre künftige Ehe auf.

Diese komische Handlung hat, wie ersichtlich, keinen inneren Zusammenhang mit der tragischen, keines ihrer Ereignisse steht in Verbindung mit einem solchen der anderen. Dass Celadon und Florimel einmal statt Philocles und Candiope verhaftet werden, ist ja nur eine Episode ohne alle Folgen; diese Verhaftung ist nur ein Kunstgriff Drydens, der auf diese Weise beide Handlungen wenigstens äusserlich verknüpfen wollte. Dem gleichen Bestreben ist es zuzuschreiben, dass Dryden den Celadon als Freund des Philocles eingeführt hat, so dass also der Held der komischen Handlung den der tragischen gegen seinen Verfolger schützt (IV, 1) und auch am Schlusse noch einmal in die Ereignisse am Hofe eingreift (V.) Auch Flavia dient der Verbindung der beiden Handlungen, indem sie einerseits für Lysimantes am Hofe spioniert, andrerseits Florimel bei ihrer Intrige behilflich ist. Derartige äusserliche Zusammenhänge können jedoch die innere Unabhängigkeit der beiden „plots“ nicht verdecken; um so weniger als andere Scenen dieselbe wieder um so deutlicher hervortreten lassen. Wie soll man es z. B. vereinigen, dass im V. Akt die Personen der komischen Handlung sich mit Musik und Tanz unterhalten, während in dem gleichen Schloss die Ereignisse der tragischen Handlung, die Gefangensetzung der Königin, das Auftreten des Prinzen die grösste Bestürzung hervorrufen müssen.

Man wird also Drydens Aeusserung im Vorwort der Tragikomödie nicht gelten lassen können. Die Einheit der Handlung wenigstens ist in dem Stücke keineswegs beobachtet.

Ganz wie in „Secret Love“ laufen auch in den noch folgenden drei Tragikomödien zwei innerlich unabhängige Handlungen nur äusserlich verbunden neben einander her. Da die Art der Komposition der drei Stücke ganz dem in „Secret Love“ gegebenen Beispiel entspricht,

können sie hier etwas kürzer behandelt werden. **„Marriage à la Mode"**[1]) erschien 1673. Von dieser Tragikomödie sagt Dryden in „The Grounds of Criticism" selbst: „there are manifestly two actions not depending on one another". Dieser Fehler des Stückes liegt schon in seiner Entstehungsweise begründet. Man hat nämlich gefunden,[2]) dass Dryden die ernste Handlung, die aus dem „Grand Cyrus" entnommen ist, für ein „heroic play" in Aussicht genommen hatte, dann aber nach dem Erscheinen des „Rehearsal", sie für diese Tragikomödie verwendete. Es war ihm dann nicht gelungen oder er hatte sich nicht darum bemüht, die neu erfundene komische Handlung in einen engeren Zusammenhang mit der schon vorhandenen ernsten zu bringen.

Die tragischen Scenen führen den Abschluss einer weit zurückliegenden Handlung vor, nämlich die Wiederauffindung des widerrechtlich entthronten Leonidas. Dieser war als Kind von Polydamas vertrieben worden, gleichzeitig war aber des Polydamas Gemahlin geflohen; auf der Flucht hatte sie ein Mädchen, Palmira, geboren. Hermogenes hatte Leonidas und Palmira aufgezogen, bei der Wiederauffindung der beiden gibt er aber nun Palmira für seine eigene Tochter und Leonidas für das Kind des Polydamas aus. Die Wiedergefundenen haben sich schon von Jugend auf geliebt und bleiben nun auch am Hofe des Königs ihrer Liebe treu. Polydamas aber wünscht Leonidas mit Amalthea zu vermählen, Palmira wird von dem Prinzen Argaleon begehrt. Die nun angewendeten Ränke, die Offenbarung der von Hermogenes verübten Täuschung, die Wiedereroberung des Thrones, die Leonidas mit unglaublicher Behendigkeit durchführt, endlich seine Vermählung mit Palmira füllen die fünf Akte des Dramas.

Die komische Handlung beginnt und endet während der Aufführung selbst. Sie handelt von der keineswegs unglücklichen Liebe zweier Höflinge, Rodophil und Palamede, von denen der eine in die Braut, der andere in die Frau des zweiten verliebt ist, ohne dass, wenigstens anfangs, einer der beiden wüsste, in welchem Verhältnis seine Dame bereits zu seinem Freunde steht.

Diese beiden Handlungen sind dadurch „awkwardly united"[3]), dass Rodophil als Kommandant der Schlosswache auftritt und im entscheidenden Augenblick Leonidas zur Wiedererlangung des Thrones behilflich ist. (IV. 4, 5 u. V.) Auch in I, 1 (p. 269) u. II, 1 (p. 286) treffen einmal Personen der beiden Handlungen zufällig auf der Bühne zusammen, da Dryden um die Scene „unbroken" zu erhalten, die beiden Handlungen zum Teil am gleichen Ort spielen lässt. Es sind also sogar die äusserlichen Verbindungen der beiden Fabeln ziemlich spärlich; eine innere Abhängigkeit und damit eine Einheit der Handlung ist nicht vorhanden.

---

1) Ed. Scott-S. IV, 247 seq.

2) Holzhausen, l. c. XIII, 436 und Scott, Ed. Scott-S. I, 122.

3) Geneste, l. c. I, 134.

Drydens nächstes Stück dieser Art **„The Spanish Friar or The Double Discovery“** (1681)[1]) wird sowohl von Dryden selbst[2]) als auch von einigen seiner Kritiker[3]) wegen der kunstvollen Komposition gepriesen; besonders wird die enge Verbindung gelobt, in welche Dryden die beiden Handlungen durch fortwährende gegenseitige Bezugnahme zu bringen wusste. So sagt Scott[4]) das Verdienst Drydens in diesem Stücke bestehe „in the minutely artificial strokes, by which the reader is perpetually reminded of the dependence (?) of the one part of the play on the other.“ Es ist also hier wohl am Platz die Handlung genauer zu analysieren und besonders den künstlichen Verbindungen Aufmerksamkeit zu schenken. Die folgende Inhaltsübersicht wird sie also enthalten, wenn sie auch für den Fortgang der Handlung ohne Bedeutung sind.[5])

In — I, 1 — besprechen zwei Offiziere, Alphonso und Pedro, ihre Lage und die Gründe des Kampfes, den sie führen: wir erfahren, dass die Königin, deren Residenzstadt sie gegen die Mauren verteidigen, ihren Thron nur der Usurpation ihres Vaters verdankt und dass sie selbst noch den entthronten König gefangen hält; ferner, dass die Mauren den Bräutigam der Königin, Bertram, schon dreimal besiegt haben und dass die geängstigte Stadt (Erste Erwähnung des „Friar“ p. 417) Rettung nur mehr von Torrismond, dem Sohne Raymonds, erhofft. Alphonsos Sohn, Lorenzo, ein Vetter und Offizier Torrismonds kommt und meldet den Sieg des Entsatzheeres (zeigt gleichzeitig seine grosse Vorliebe für Liebesabenteuer aller Art (p. 420—22); eine Meldung, die den Neid Bertrams erregt. Torrismond kommt selbst und verrät, dass er die Königin liebe. — I, 2 — Lorenzo ist auf der Suche nach einem Schätzchen, (erfährt von Torrismonds Verwegenheit). Elvira, des alten Gomez junge Frau, bietet ihm ihre Liebe an. Lorenzo verrät sich Gomez gegenüber, gibt aber keineswegs die Hoffnung auf.

II, 1 — (Alphonso klagt über den leichtsinnigen Lebenswandel seines Sohnes) Bertram stösst im Vorzimmer der Königin mit Torrismond zusammen, der sich seiner Würde nicht beugt. Torrismond wird vor die Königin gerufen und gesteht seine Liebe; die Königin lässt ihn ahnen, dass sie dieselbe erwidert. — II, 2 — Lorenzo besticht den „Friar“ Dominic Elvira einen Brief zu bringen. — II, 3 — Gomez tadelt seine Frau wegen ihres Gespräches mit Lorenzo, den er nur unter dem Namen Hernando kennt. Dominic kommt und findet Gelegenheit seinen Brief abzuliefern.

---

1) Ed. Scott-S. VI, 393 seq.

2) Ed. Scott-S, VI, 402 seq.

3) Garnett, l. c. p. 91.
Saintsbury, Ed. Scott-S. VI, 401.

4) Ed. Scott-S. VI, 396.

5) Die komische Handlung ist wieder durch gesperrten Druck gekennzeichnet; die Hinweise auf die andere Handlung, die sich in der tragischen oder komischen Fabel des Stückes finden, sind in Klammern gesetzt.

III, 1 — Lorenzo bestimmt Dominic, ihn als seinen Ordensbruder bei Elvira einzuführen. — III, 2 — Gomez überrascht Lorenzo und Dominic in seinem Hause. — III, 3 — Die Königin quält sich mit ihrer Liebe zu Torrismond. Um Bertran beim Volk verhasst zu machen, bestimmt sie ihn durch zweifelhafte Reden, den alten gefangenen König zu töten. Torrismond bewegt die Königin den Mord hintanzuhalten, da wird sein Vollzug gemeldet.

IV, 1. — Da Lorenzo und Dominic sich infolge von Gomez Wachsamkeit keinen Zutritt mehr zu Elvira verschaffen können, beschliessen sie den unbequemen Ehemann mit Gewalt zu beseitigen: Lorenzo will ihn von seinen Soldaten verhaften lassen. (Dazu schlägt Dominic vor, ihn als den Mörder des alten Königs auszugeben (!) da dieser noch unbekannt sei; Lorenzo geht dies zu weit, er will, da ohnehin Unruhen infolge des Königsmordes zu befürchten sind, Gomez als einen des Aufruhrs Verdächtigen verhaften, ihn aber dann später in Freiheit setzen lassen). Die Soldaten führen Gomez ab, doch während sich Lorenzo mit Elvira davonmachen will, kommt der betrogene Ehemann zurück und vereitelt die Entführung. Er ist von seinem Schwiegervater aus den Händen der Soldaten befreit worden. — IV, 2 — Raymond, Alphonso, Pedro beklagen den Königsmord. Die Königin weist Bertran, den Mörder, von sich und wünscht ihn mit Hilfe Raymonds und des unzufriedenen Volkes unschädlich zu machen. Raymond geht scheinbar darauf ein, hat aber die Absicht auch die Königin zu stürzen, da er dem nur ihm bekannten, rechtmässigen Thronerben, dem Sohn des alten Königs, zur Herrschaft verhelfen will. Dieser Erbe ist Torrismond, Raymunds angeblicher Sohn, der von seiner wahren Abkunft selbst keine Ahnung hat. Als Raymond hört, dass die Königin Torrismond heiraten will, ist er entsetzt, da sie ja den Tod von dessen Vater mitverschuldet hat. Er sucht Torrismond mit allen Mitteln von seiner Liebe abzubringen und enthüllt ihm schliesslich das Geheimnis, wodurch er den Unglücklichen von der Mörderin seines Vaters zu trennen hofft. (p. 489 Hinweis auf Lorenzos Beliebtheit bei den Frauen der Stadt.)

V, 1 Die Königin entreisst dem niedergeschlagenen Torrismond sein Geheimnis. Lorenzo meldet Torrismond, dass Alphonso und Raymond an der Spitze der meuternden Bürger gegen die Königin im Anzug seien. Torrismond entschliesst sich gegen die beiden zu kämpfen und Lorenzo stellt sich mit seinen Truppen auf seine Seite. — V, 2 — Es kommt zu Verhandlungen, in denen Raymond zu erreichen sucht, dass Torrismond die Mörderin seines Vaters aufgebe. Man kommt zu keinem Ende, Torrismond geht mit der Königin ab. Alphonso berichtet, dass Bertran eine wichtige Mitteilung zu machen habe, Raymond geht ihn zu hören. Gomez kommt um über das ihm widerfahrene Unrecht zu klagen. Es stellt sich heraus, dass Elvira die Schwester Lorenzos ist, dass dieser sich also ganz umsonst bemüht hat; Dominic muss die ganze Zeche bezahlen und wird aus der Stadt vertrieben. Kaum ist dies geschehen, stürmen Torrismond und

alle übrigen herein: Der alte König lebt noch! Bertran hatte ihn nicht töten lassen, um erst einmal das weitere Verhalten der Königin abzuwarten. Da nun das Verhängnis beseitigt ist, werden Torrismond und die Königin endlich vereint.

Die Art der Auflösung des ernsten und heiteren „plot" rechtfertigt den Untertitel „The Double Discovery". Ob aber die gezeigte Vereinigung der beiden Lösungen wirklich ein glücklicher Griff Drydens war, kann man wohl bezweifeln. Unnatürlich ist sie auf alle Fälle, denn wie soll man glauben dass die verantwortlichen Leiter der folgenschweren Staatsangelegenheiten sich in diesem Augenblick mit der unwichtigen Klage des betrogenen Gomez' befassen können?

Die Verknüpfung der beiden Handlungen ist eben auch in diesem Stücke eine künstliche, rein äusserliche. Die angeführten Stellen, an denen in der einen Handlung auf die andere hingewiesen wird, erfüllen ja insoferne ihren Zweck, als sie den Zuschauer verhindern einen Teil der Tragikomödie ganz aus dem Auge zu verlieren, aber sie schaffen deshalb noch keinen Causalzusammenhang. Das wichtigste Ineinandergreifen der beiden Teile, nämlich die Befreiung Gomez' durch seinen Schwiegervater, also durch Lorenzos Vater, und die dadurch bedingte Verhinderung der Entführung (IV, 1) durfte Dryden nicht einmal besonders betonen, da er damit Lorenzos wahres Verhältnis zu Elvira zu früh geoffenbart hätte. Immerhin ist auch hier nur eine Abhängigkeit des heiteren Teiles von einer Person des tragischen, nicht von der tragischen Handlung selbst, festzustellen. Man muss also auch diesem Stücke die Einheit der Handlung absprechen, so kunstvoll Dryden dieselbe auch vorzutäuschen suchte.

Das Motiv der Geschwisterliebe, das Dryden im „Spanish Friar" für die heitere Handlung verwendete, bildet in seiner letzten Tragikomödie **„Love Triumphant or Nature will Prevail"** (1694)[1]) den Gegenstand der ernsten Handlung. Auch Beaumont und Fletcher haben diesen Stoff behandelt, in ihrem Drama: „A King and no King", Drydens Stück ist aber diesmal von dem seiner Vorgänger ziemlich unabhänging.[2]) Direkt entnommene Stellen, wie man sie so oft in seinen Bearbeitungen französischer Stücke finden kann, sind gar nicht nachgewiesen.[3]) Auch die Führung der Handlung ist verschieden angelegt. Die beiden älteren Dramatiker schildern uns die Entstehung der Liebe der vermeintlichen Geschwister, den langen Kampf, den der Bruder gegen seine Leidenschaft führt, die Aufklärung, die gerade in dem Augenblick erfolgt, als er endgültig zu unterliegen droht. (Am Ende des Stückes im V. Akt.) Wir sehen also hier eine psychologische Entwicklung und Zeichnung des Charakters der Hauptperson. Dryden dagegen führt die Geschwisterliebe fast von Anfang an als Tatsache vor, bringt die Aufklärung des Geheimnises bereits im III. Akt und füllt die übrigen Scenen mit Hindernissen, die die Vereinigung der beiden Liebenden noch verzögern und Gelegen-

1) Ed. Scott-S. VIII, 365.
2) cf. Schröder, l. c. p. 42 seq., dazu p. 7.
3) Schröder, l. c. p. 7.

heit geben eine reichere Handlung zu entfalten. Ausser den Aehnlichkeiten, die die Verwendung des gleichen Grundmotives, des gleichen Milieus (eines Königshofes) und der gleichen Ursache der Verwicklung (Kindesunterschiebung) notwendig mit sich bringen, haben die Stücke nichts gemein. Dazu ergibt sich noch ein weiterer Unterschied daraus, dass Dryden es für nötig hielt ein „underplot" einzufügen, das neben der Haupthandlung, nur äusserlich mit ihr verbunden, herläuft.

Da die Art der Komposition des Stückes sich wenig von der der vorausgehenden Tragikomödien unterscheidet, genügt eine kürzere Betrachtung derselben.

Der Held der ernsten Handlung Prinz Alphonso liebt seine vermeintliche Schwester Viktoria und kommt dadurch auch in Konflikt mit seinem vermeintlichen Vater Veramond, der seine Tochter einem anderen, Garcia, zugedacht hat und sie Alphonso auch noch verweigert, nachdem sich herausgestellt hat, dass dieser der Sohn eines Nachbarkönigs ist, den er selbst am Anfang des Stückes als Feldherr seines vermeintlichen Vaters eben besiegt hatte. Nach einer für die Lösung der Handlung resultatlosen, von Alphonso mit Heeresmacht durchgeführten Auflehnung bringt eine plötzliche Willensänderung das auch an anderen Unwahrscheinlichkeiten reiche Stück zum glücklichen Abschluss. Auch hier ist der Hauptträger der komischen Handlung wieder ein Kommandant, der einmal (bei der Auflehnung Alphonsos) mit seinen Truppen in den Gang der ernsten Handlung eingreift (Akt III, 2 p. 436; IV, 1 p. 441), sich im übrigen aber nur um seine Liebesangelegenheit kümmert. In dieser konkurriert er mit dem dummen, aber reichen Sancho in der Bewerbung um die Liebe Dalindas. Nachdem er aber bemerkt hat, dass die Umworbene arm und bereits mit Kindern gesegnet ist, verhilft er selbst dem Nebenbuhler zu ihrem Besitz.

Diese beiden Handlungen haben gar keinen Zusammenhang. Die äussere Verbindung ist hauptsächlich an der bereits erwähnten Stelle herbeigeführt. Ausserdem befindet sich Carlos als Kommandant der Wache noch im I. Akt einige Zeit (p. 383—89 und p. 391) unter den Personen der ernsten Handlung auf der Bühne, während die übrigen Personen des komischen Teiles erst später (p. 393—400) auftreten, nachdem die anderen die Bühne geräumt haben. Es ist also klar, dass in dem Stücke von einer Einheit der Handlung keine Rede sein kann.

So beweisen also besonders die drei zuletzt behandelten Dramen, dass Drydens schöpferisches Talent bei weitem nicht hinreichte, um eine Tragikomödie zu verfassen, deren Aufbau etwa mit jenem des „Merchant of Venice" verglichen werden könnte. Dryden begnügte sich damit, seine Stoffe so, wie er sie gefunden hatte, zu zwei getrennten Handlungen zu verwerten und die Zusammenhangslosigkeit durch äusserliche Verbindungen mehr oder minder geschickt zu verdecken; dabei gab er sich nicht einmal die Mühe, neue Mittel zu ersinnen, sondern er griff immer wieder auf das alte zurück, dem hochgestellten Helden der ernsten Handlung einen Freund oder Vetter beizugeben und diesen einmal zu Gunsten des Vornehmeren eingreifen zu lassen.

Diese primitive Art der Komposition veranlasste auch folgendes Urteil Taines über Dryden: „Jl y a toujours chez lui une comédie complète amalgamée grossièrement à une tragédie complète". Für Taine ist Dryden ein typisches Beispiel der „comiques anglais" von denen er mit französischer Selbstgefälligkeit sagt:[1]) „ils font comme les Romains qui fondaient en une seule plusieurs pièces attiques. Ils s'ennuient de la simplicité de l'action française, parce qu'ils n'ont pas la finesse du gout français."

### Die „heroic plays".

Mit den Tragikomödien ist die Untersuchung von Drydens komischen Stücken erschöpft und es bleiben noch die ernsten oder wenigstens ernst gemeinten zu betrachten, die „heroic plays" und die wirklichen Tragödien. Sie bilden zwei Gruppen, die auch zeitlich voneinander geschieden sind: die heroischen Dramen gehören der ersten Hälfte von Drydens Schaffenszeit an, während die Trauerspiele in die Zeit nach jenem Umschwung seiner Ansichten fallen, den wir bei der Darlegung seiner Theorie festgestellt haben.[2])

Mit der Abfassung von „heroic plays" begab sich Dryden keineswegs auf ein unbebautes Gebiet, er hatte manche Vorgänger in dieser Art von dramatischer Produktion, doch war es ihm vergönnt, die vollendetsten Muster des heroischen Dramas aufzustellen.[3])

Holzhausen hat alle Eigenschaften desselben in seinem erschöpfenden Artikel berücksichtigt, und es wird hier genügen den Einfluss der in Betracht kommenden, auf den Gegenstand unserer Abhandlung zusammenzufassen und daran die Erörterung der einzelnen Stücke zu schliessen. Liebe und Ehre in der heroischen, d. h. einer für unser Urteil unglaublich verschrobenen und überspannten Auffassung bilden die Grundmotive dieser Stücke. Doch wird nicht etwa ein grosser Konflikt, der den Helden in inneren Kämpfen nach einem Entschluss ringend zeigt, vorgeführt, nein, die Charaktere aller Auftretenden sind von Anfang an in dürftiger Zeichnung fertig. Es sind Helden und Heldinnen, die nur von ihrer absurden Idee von Liebe und Ehre beherrscht, die unglaublichsten Taten vollbringen, durch welche ein sonst unbegründeter Umschwung der Handlung nach dem andern herbeigeführt wird. Ja, die ganze Handlung dient nur dazu den Helden in immer neuen Krisen Gelegenheit zur Schau-

---

1) Taine, l. c. III, 100.

2) „Amboyna", das, wenn man es als wertloses politisches Tendenzstück überhaupt berücksichtigen will, zu den Tragödien gerechnet werden muss, ist zwar 3 Jahre vor „Aureng Zebe" gedichtet, hat aber auf obige Gruppierung keinen Einfluss, da mit seiner Aufführung vor allem eine Ausnützung und Beeinflussung der politischen Leidenschaften beabsichtigt war, die sich durch ein „Trauerspiel" mit grässlichem Ausgang natürlich am ehesten erzielen liess.

3) cf. Saintsbury, Introduction zu „John Dryden" Vol. 1. „Mermaid Series" p. 9: „Now that J have, as J had not yet done twenty years ago, read most, if not all, of their companions, J am more convinced than ever that they are almost the only heroic plays worth reading, except by the historical student of literature."

stellung ihrer übertriebenen und doch so gefühlsarmen Leidenschaft, ihrer unermesslichen Tapferkeit, ihres Edelmutes und Ehrgefühles zu geben.

Dies waren die Resultate, welche die englischen Dichter aus der Nachahmung der Stücke eines Corneille gewannen, indem sie das Charakteristische ihrer Vorbilder bis zur Carrikatur übertrieben und dazu ihren Dramen auch jene Eigenschaften zu verleihen suchten, die einer anderen Literaturgattung, den heroischen Gedichten und Romanen die Gunst des Publikums gewonnen hatten. Die Verzerrung der französischen Vorbilder erreichte noch dadurch ihren Höhepunkt, dass die Engländer und besonders Dryden die einfache Fabel des französischen Dramas nicht genügend fanden, dass sie vielmehr auch die englische Tradition wahren und wie Shakespeare eine reiche und bewegte Handlung ihren Zuschauern vorführen wollten. So verdoppelten und verdreifachten sie die Zahl ihrer Heldenliebespaare und verwirrten sie nach Kräften untereinander. Was dabei für die Einheit der Handlung herauskam, zeigen die besten heroischen Dramen, die Drydens, in typischer Weise.

In **„The Indian Emperour, or The Conquest of Mexico"** (1667)[1]) bilden der spanische Eroberer Cortez und die indianische Prinzessin Cydaria, König Montezumas Tochter, das bedeutendste Heldenliebespaar. Bei der ersten Begegnung der beiden (I, 2. p. 337) erfahren wir auch gleich, dass Cortez in dem eingeborenen Prinzen Orbellan einen Nebenbuhler findet. In III, 2 sucht Orbellan den Cortez, in dem er ja auch den Landesfeind sehen muss, in seinem Zelte zu ermorden; er wird überrascht, aber trotzdem wieder freigegeben, fällt jedoch dann im offenen Kampfe unter Cortez' Schwert (III, 4).

Das zweite Paar bilden Montezuma und Orbellans Schwester Almeria. Auch Montezumas Liebe wird bereits in I, 2 (p. 329) bekannt, ebenso ihre Hoffnungslosigkeit: Almeria weist ihren Bewerber ab; sie ändert auch späterhin ihre Gesinnung nicht.

In IV, 1 (p. 370) werden nun die Geschicke dieser beiden Paare dadurch verknüpft, dass Almeria darauf ausgeht, den gefangenen Cortez zu töten, bei dieser Gelegenheit aber von einer heftigen Neigung für ihn erfasst wird und infolgedessen von diesem Augenblick an als Nebenbuhlerin Cydarias auftritt. Sie versucht diese in IV, 4 und noch einmal in V (p. 404—409) zu töten, und macht dann selbst ihrem Leben ein Ende. Auch Montezuma, der den Fall seiner Hauptstadt nicht überleben will, tötet sich im gleichen Auftritt: es sind also Cortez und Cydaria allein übrig geblieben.

Den dritten Bestandteil der Handlung bilden die Bewerbungen der Söhne Montezumas, Odmars und Guyomars um Alibech, die Schwester Almerias, von denen wir ebenfalls in I, 2 zum ersten Mal hören. Alibech verspricht in II, 2 (p. 349) den tapfersten der beiden zu erhören. In IV, 4 fordert sie die Nebenbuhler zum Verrat auf,

1) Ed. Scott-S. II, 283 seq.

Guyomar lehnt ab, Odmar aber folgt ihrem Auftrag. Inzwischen aber besiegt Guyomar die Spanier und nimmt Vasquez und Pizaro gefangen, wodurch er Alibechs Herz gewinnt. Odmar aber lässt die Spanier frei um sich mit ihrer Hilfe an Guyomar zu rächen. Als er nun aber glaubt Alibech in seine Gewalt gebracht zu haben, lehnt nicht nur diese den Verräter ab, sondern es macht auch noch Vasquez Ansprüche auf die Schöne geltend (V, 1 p. 393—395). Nun tötet Vasquez den Odmar, wird aber selbst von Guyomar erschlagen. Alibech und Guyomar gehen dann zusammen in die Verbannung, da sie in dem nunmehr spanischen Lande nicht mehr bleiben wollen.

Sind schon die Geschicke der beiden ersten Liebespaare erst vom IV. Akt an in eine nähere Verbindung gebracht worden, so weist der dritte Teil der Handlung gar keinen inneren Zusammenhang mit den beiden anderen Teilen auf. Aeussère Verbindungen der drei Fabeln ergeben sich dagegen in grosser Menge; Dryden konnte dieselben sehr leicht herbeiführen. Schon die verwandtschaftlichen Beziehungen der indianischen Prinzen und Prinzessinen boten reiche Gelegenheit zum gleichzeitigen Auftreten der verschiedenen Personen. Dazu kommt noch der gemeinsame Hintergrund des Ganzen, der Kampf um die Hauptstadt Mexico. Dieser Kampf mit seinen wechselnden Situationen macht es möglich, alle Personen mit einander in Berührung zu bringen, er dient der Einführung aller nur denkbaren Konflikte zwischen Liebesleidenschaften und den durch die Ehre gebotenen Rücksichten auf Vater, Mutter, Geschwister und Freunde, auf die Königswürde, auf Edelmut gegen Besiegte und auf die Pflicht der Dankbarkeit. Die sich abspielenden Kämpfe sind auch nötig um die überschüssigen Liebhaber auf standesgemässe Weise zu beseitigen. Aber trotz aller Verwicklung der Personen unter einander ergibt sich kein innerer Zusammenhang der Handlungen, keine Einheit. Sollte aber Dryden etwa in der Eroberung von Mexico ein „Main design“ erblickt haben, das von Haupt- und Nebenhandlung gefördert worden wäre, so wäre das eine sehr sophistische Anschauungsweise gewesen. Denn erstens tritt die Eroberung den Liebesangelegenheiten gegenüber völlig in den Hintergrund, ist nur ein Mittel, die Ver- und Entwicklung derselben vorzuführen und zweitens entbehrt sie des einheitlichen Fortschrittes, die gesamte Lage wird einmal durch Cortez Gefangennahme, dann wieder durch Odmars Verrat in unglaublicher Weise vollständig umgestaltet.

Einen geschlosseneren Eindruck hinterlässt **„Tyrannic Love or The Royal Martyr“** (1669)[1]). Dieses Stück unterscheidet sich von den anderen heroischen Dramen Drydens dadurch, dass es eine dramatische Grundidee, nämlich die Verherrlichung des Sieges des Christentums über den Atheismus besitzt[2]); dass also hier neben den Motiven der Liebe und Ehre noch ein anderes das Interesse mehr konzentriert.

1) Ed. Scott-S. III, 369.

2) cf. Drydens Aeusserungen, Ed. Scott-S. III, 377 seq. ferner Holzhausen l. c. XIII, 431.

Die Haupthandlung des Stückes stellt Kaiser Maximins Liebe zu der gefangenen christlichen Königin Catharina dar. Sie zeigt uns, wie der Kaiser von Liebe zu der schönen Bekennerin ergriffen wird, wie ihn diese jedoch abweist und weder durch Drohungen noch durch die Rücksicht auf ihre mitgefangene Mutter bewogen werden kann, seine Liebe zu erwidern; wie sie vielmehr nur darnach trachtet, die Märtyrerkrone zu erringen. Diese wird ihr schliesslich auch zuteil, denn sie wird auf Maximins Befehl hingerichtet.

Mit dieser Haupthandlung sind zwei „underplots“ in Verbindung gebracht.

Der Held des einen, Porphyrius, ein Heerführer Maximins, liebt die Gemahlin seines Kaisers, Berenice, die seine Neigung erwidert. Maximin hat sie ja nur aus politischen Gründen geheiratet, dann ihren Bruder getötet und trachtet jetzt, um Catharinas Willen, sogar darnach sich ihrer zu entledigen. Trotzdem ist sich Berenice ihrer Pflicht bewusst, sie gewährt Porphyrius nur die unschuldigsten Liebesbeweise, weist jeden Gedanken an Flucht von sich und rettet sogar Maximin das Leben, nachdem dieser sie gefangen setzen liess, um sie, angeblich wegen ihrer Bekehrung zum Christentum, töten zu lassen. Schliesslich wird jedoch der Kaiser von Placidius ermordet, so dass einer späteren Vereinigung Berenices und Porphyrius' nichts mehr im Wege steht.

Placidius selbst wieder ist der Held der zweiten Nebenhandlung. Er bewirbt sich um die Liebe Valerias, der Tochter Maximins; diese aber verschmäht ihn, da sie nur Porphyrius lieben kann. Der Kaiser ist mit ihrer Liebe ganz einverstanden, da ihm Porphyrius als Schwiegersohn und Nachfolger erwünscht wäre. Da sich dieser aber seinen Plänen widersetzt, lässt er ihn gefangen setzen und verurteilt ihn auf einen zur Rettung Berenices unternommenen Anschlag hin zum Tode. Hierüber gerät Valeria in Verzweiflung und nimmt sich das Leben, was wiederum Placidius in solche Erbitterung versetzt, dass er Maximin tötet, wobei er jedoch selbst umkommt.

Die äusseren Verbindungen der drei Fabeln ergeben sich aus dem über sie Gesagten von selbst, sie sind zum grossen Teil wieder in dem verwandtschaftlichen Verhältnis der Hauptpersonen begründet. Doch lassen sich in diesem Stücke auch Spuren kausalen Zusammenhanges der Handlungen feststellen. Die äusserlich sichtbare Bestrafung des Helden der Haupthandlung wenigstens wird durch den Verlauf der Nebenhandlung herbeigeführt: Placidius tötet Maximin weil dieser Valeria zur Verzweiflung und zum Selbstmord getrieben hat. Des Maximin Wunsch, Porphyrius zum Schwiegersohn zu erhalten hat allerdings mit seiner Liebe zu Catharina gar nichts zu tun und auch Porphyrius' Liebe zu Berenice übt auf die Haupthandlung keinen Einfluss aus. Immerhin trägt auch sie zur Herbeiführung der Bestrafung des Kaisers bei. Denn gerade durch seine Liebe zu Berenice und durch deren Treue gegen Maximin wird Porphyrius in des Kaisers Hände geliefert, also auch Valerias Selbstmord verschuldet.

Doch wird man trotzdem von einer Einheit der Handlung auch im Drydenschen Sinne nicht sprechen können. Der Verlauf der Haupt-

handlung, die Entwicklung des Grundgedankens, nämlich der Darstellung des moralischen Sieges der überzeugten, trotz ihrer äusseren Wehrlosigkeit unüberwindlichen Christin über den heidnischen Machthaber wird von den Nebenhandlungen weder gefördert noch gehemmt. Maximins Ermordung macht seine Niederlage nur nach aussen deutlicher, dient aber vor allem doch der Auflösung der Nebenhandlung und wahrt besser die poetische Gerechtigkeit, indem sie die spätere Vereinigung des Porphyrius mit Berenice möglich macht. Die Strafe für Catharinas Hinrichtung aber hat den Kaiser schon vor seinem Tode ereilt: die Tat selbst brachte sie ja mit sich, denn kaum hat er den Todesbefehl erlassen, da möchte er ihn auch schon wieder rückgängig machen, da er ja sehen muss, dass er damit nur seine Niederlage besiegelt hat, indem er sich selbst unglücklich gemacht der Christin aber gerade zur Erlangung des ersehnten Zieles verholfen hat.

Die Nebenhandlungen stehen also in keiner so engen Verbindung mit der Haupthandlung, dass die Bedingung der Einheit, das „conducing to the main design" erfüllt wäre.[1])

Mit dem nächsten „heroic play" **„Almanzor and Almahide, or the Conquest of Granada by the Spaniards"** (1672)[2]) hat Dryden den in „Tyrannic Love" eingeschlagenen Weg zu grösserer Konzentration wieder gänzlich verlassen; er hat ein Stück geschaffen dessen überreiche Handlung die des „Indian Emperour" an Mannigfaltigkeit noch übertrifft, ja sogar eine Verteilung der Aufführung auf zwei Vorstellungen nötig machte. Ein Versuch die ungemein verwickelte Handlung des zehnaktigen Dramas hier kurz zu analysieren ist überflüssig, da genaue Inhaltsangaben desselben leicht zugänglich sind.[3])

Tüchert zeigt wie Dryden die aus spanischen und französischen Quellen entnommenen Bestandteile seiner Handlung zu drei das Interesse des Zuschauers zersplitternden Fabeln zusammenfasst; er gibt auch ausser der genauen Analyse folgende kurze Inhaltsübersicht der einzelnen:[4]) „A. — Almanzor unterstützt den König Boabdelin im Kampfe gegen die Christen; von demselben beleidigt, schliesst er sich an dessen aufrührerischen Bruder Abdalla an, tritt aber bald wieder zum Könige über. Seine Liebe zu Almahide (der Königin) erregt die Eifersucht des Königs, der ihm sogar nach dem Leben trachtet. Nichtsdestoweniger lässt sich Almanzor wiederholt von der Geliebten bestimmen, seinen tapfern Arm der Sache des Königs zu leihen. Er rettet mit Ozmyn die von Verleumdern beschuldigte Königin und findet den Lohn seiner Taten in der endlichen Vereinigung mit der Geliebten."

---

1) Zu einem ähnlichen Resultat kommt Collins; er sagt, allerdings ohne weitere Begründung, l. c. p. 50: „The main plot of the play is the love of Maximins to St. Catharine . . .; the underplots . . . stand in no or only a distant relation to this main design."

2) Ed. Scott-S. IV, 1 seq.

3) Tüchert, l. c. p. 20 seq.; Saintsbury l. c. p. 46 seq.; Lundbeck l. c. p. 32 seq.; Lundbeck gibt überhaupt eingehende Inhaltsangaben mehrerer Stücke Drydens.

4) Tüchert, l. c. p. 26.

„B. — Abdalla, von blinder Liebe zu Lyndaraxa getrieben, sucht seinen Bruder zu entthronen und zu töten, büsst aber sein ruchloses Beginnen mit dem Tode. Auch Lyndaraxa und ihre Brüder erreicht die gerechte Strafe für ihren vielfachen Verrat. Abdelmelech, der Verlobte Lyndaraxas, gibt sich, da er den Untergang Granadas nicht überleben will, selbst den Tod.“

„C. — Ozmyn und Benzayda sind, obwohl zwei feindlichen Familien entsprossen, einander in treuer Liebe ergeben und führen nach mancherlei Wechselfällen des Schicksals durch ihren selbstlosen Edelmut die Versöhnung ihrer beiden Väter herbei.“

Wie schon diese Inhaltsangabe zeigt, und wie auch Holzhausen feststellt[1]), stehen diese drei Handlungen in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu einander, besonders die Fabel C läuft nur lose verknüpft neben A und B her; die Einheit der Handlung ist also nicht gewahrt, Dryden hat sie auch sicher in diesem Stück gar nicht ernstlich angestrebt.

Die äussere Verbindung ist auf ähnliche Weise herbeigeführt wie in „The Indian Emperour“. Es sind ja auch in „Almanzor and Almahide“ vor allem Kampfes- und andere Scenen an einander gereiht, die den Zweck haben die heldenmässige Gesinnung der Hauptpersonen in immer neuen Lagen zu erproben und erstrahlen zu lassen. Doch muss man trotz alledem mit Holzhausen zugeben, „dass die von verschiedenen Seiten zusammengetragenen Teile nicht ohne bedeutendes Geschick zu einem dramatischen Ganzen verschmolzen sind[2])

Es bleibt nun noch das letzte Drama der heroischen Gattung „**Aureng Zebe or The Great Mogul**“ (1676)[3]) über welches Holzhausen sagt: „Dieses Stück . . . weicht in mancher Hinsicht von dem bisher von Dryden betretenen Wege dramatischer Komposition ab. Das Stück steht dem Racine'schen Geschmack näher, es ist zahmer, korrekter, die Handlung einfacher“ . . .[4])

Holzhausen hat in einer ganz kurzen Gegenüberstellung[5]) gezeigt, dass Drydens „Aureng Zebe“ im Aufbau der Handlung und auch in Einzelheiten der Ausführung (die allerdings nicht angeführt werden) eine so genaue Uebereinstimmung mit Racines „Mithridate“ zeigt, dass man dies drei Jahre vor „Aureng Zebe“ erschienene Stück wohl als Quelle Drydens bezeichnen muss.

---

1) Holzhausen, l. c. XVI, 202.

„Bekanntlich enthält das Stück ja ausser der Haupthandlung zwei Nebenhandlungen, die mit jener fast nichts gemein haben. Insbesonders von dem Zeitpunkte an, wo sich Lyndaraxa mit ihren Anhängern in den Palast Albeyzin zurückgezogen hat, wo sie zwischen den beiden kämpfenden Parteien eine dritte Partei für sich bildet (vom V. Akt des ersten Teiles an) wird die Verwicklung fast unentwirrbar.

2) Holzhausen, l. c. XV, 16.

3) Ed. Scott-S. V, 179 seq.

4) Holzhausen, l. c. XV, 443.

5) Holzhausen, l. c. XV, 14 Anmerkung.

In beiden Dramen findet ein fürstlicher Vater in dem edlen Sohne seiner ersten Frau einen loyalen, in dem verräterischen Sohne seiner zweiten Frau aber einen gewalttätigen Mitbewerber um die Liebe einer schönen Prinzessin. Die Prinzessin selbst hat ihr Herz dem würdigeren der beiden Brüder geschenkt. Die Lösung wird bei Corneille dadurch herbeigeführt, dass der verräterische Sohn und der Vater umkommt, bei Dryden dadurch, dass ebenfalls der verräterische Sohn umkommt, der Vater aber schliesslich zu Gunsten des edlen Sohnes zurücktritt, so dass in beiden Stücken einer Vereinigung der Liebenden nichts mehr im Wege steht.

Ueber die Abweichungen Drydens von seiner Quelle sagt Holzhausen nur, dass der englische Dichter sein Stück „durch die Einfügung neuer Motive und Gestalten reicher ausgestattet hat.“ In „Mithridate“ ist die Einheit der Handlung streng gewahrt. Eine kurze Analyse des Stückes wird dies beweisen; die darauffolgende Inhaltsangabe für „Aureng Zebe‘ wird dann zeigen ob und wie weit Dryden von der Einheit der Handlung seines Vorbildes abgegangen ist.

Racine, „Mithridate“:[1])

I, 1-5 — Xipharès berichtet im Gespräch mit Arbate, dem Vertrauten seines Vaters Mithridate, dass letzterer im Kampf gegen die Römer gefallen sei, dass er selbst des Mithridate auserlesene Braut, Monime, liebe, und dass er in seinem römerfreundlichen Bruder Pharnace einen Nebenbuhler gefunden habe. Monime lässt merken, dass ihr Xipharès nicht gleichgültig sei. Der totgeglaubte Mithridate kommt zurück. Xipharès weist einen Vorschlag des Pharnace mit ihm gegen den Vater gemeinsame Sache zu machen zurück. — II, 1-6. — Mithridate erfährt von der Liebe des Pharnace zu Monime. Pharnace fordert diese ganz offen für sich. Mithridate ersucht Xipharès den Bruder zu überwachen. — III, 1-6. — Mithridate entwickelt seine Kriegspläne gegen die Römer, die von Xipharès freudig gebilligt, von dem römerfreundlichen Pharnace, der Monime nicht aus den Augen lassen will, dagegen verworfen werden. Mithridate überliefert den Pharnace seinem Bruder als Gefangenen zur Bewachung. Der Festgenommene verrät dem Vater die Liebe Xipharès'. Mithridate zweifelt zuerst und verschafft sich dann Gewissheit, indem er Monime durch eine List das Geheimnis ihrer Liebe entlockt. — IV, 1-7. — Monime klagt Xipharès, dass sie sich habe überlisten lassen. Dieser will die Stadt verlassen, um weitere Konflikte mit seinem Vater zu vermeiden. Monime weigert sich jetzt offen, Mithridate anzugehören. Pharnace hat die Römer gerufen, um mit ihrer Hilfe Vater und Bruder in seine Gewalt zu bekommen. — V, 1-5. — Monime berichtet über den tobenden Kampf; der Tod Xipharès' wird gemeldet. Mithridate, der alles verloren glaubt, schickt Monime den Giftbecher, den diese freudig entgegennimmt. Sie wird jedoch im letzten Augenblick gehindert ihn zu leeren. Arbate gibt einen langen Schlachtbericht: Mithridate hat sich selbst nach vergeblichem Widerstand eine tötliche Wunde beigebracht, doch entscheidet

1) Racine, I, c. III, 1 seq.

Xipharès, der fälschlich tot gemeldet worden war, den Kampf schliesslich zu Gunsten seines Vaters. Der sterbende Mithridate wird hereingebracht und übergibt dem Xipharès seine Geliebte. Pharnace ist im Kampfe gefallen.

Dryden, „Aureng Zebe“:

I. — Arimant (Arbate)[1]) gibt im Gespräch mit verschiedenen Würdenträgern ein Bild der Lage: Die vier Söhne des alten Kaisers (Mithridate) (zwei von ihnen betreten nie die Bühne) haben während einer schweren Erkrankung ihres Vaters bereits begonnen wegen der Erbschaft Krieg zu führen. Aureng Zebe (Xipharès) führt die Sache seines Vaters, hat bereits zwei Brüder besiegt und eilt zur Verteidigung der Residenzstadt herbei, vor deren Toren Morat (Pharnace) der Sohn des Kaisers aus zweiter Ehe, mit seinem Heere aufmarschiert, um im Bunde mit Nourmahal, seiner Mutter, den Kaiser und Aureng Zebe in seine Gewalt zu bringen. Es wird auch mitgeteilt, dass Aureng Zebe Indamora (Monime), eine Gefangene seines Vaters, liebt. Nun setzt die Handlung ein und zeigt, dass auch der Kaiser Indamora begehrt. Um sie Aureng Zebe zu entziehen muss sie Arimant streng bewachen. — II. — Arimant gesteht ebenfalls Indamora seine Liebe. Nourmahal macht ihrem Gemahl Vorwürfe wegen seiner Neigung; auch sie wird gefangen gesetzt, auf ihres Stiefsohnes Bitten aber freigelassen. Dieser besteht nun dem Vater gegenüber ehrerbietig, aber fest auf seinem älteren Recht auf die Liebe Indamoras. Nun lässt der Kaiser, um Aureng Zebe unschädlich zu machen, dem aufrührerischen Morat die Tore der Stadt öffnen. — III. — Arimant, der Indamoras Bitten nicht widerstehen kann, vermittelt Botschaft zwischen ihr und Aureng Zebe. Melesinda, Morats Gemahlin, die als Geisel am Kaiserhof gefangen gehalten wird, erscheint auf der Bühne. Der Kaiser und Morat kommen im Triumph und Aureng Zebe wird gefangen gesetzt. Aber kaum hat Morat Indamora erblickt, als er ebenfalls von Leidenschaft für sie ergriffen wird; da Indamors Aureng Zebe zu gefährden fürchtet, wagt sie nicht den neuen Bewerber schroff abzuweisen. — IV. — Nourmahal hat sich seit dem II. Akt in ihren Stiefsohn verliebt und benützt nun seine bedrängte Lage um ihm ihre Huld anzubieten, wird aber zurückgewiesen. Der Kaiser sendet Aureng Zebe den Giftbecher, Morat hindert im letzten Augenblick den Bruder, da dieser erst später sterben soll, ihn zu leeren. Nourmahal verlangt jetzt rachsüchtig Aureng Zebes Tod und gerät dadurch mit Morat in Streit. Melesinda beklagt den Verlust von Morats Liebe. Aureng Zebe macht Indamora Vorwürfe wegen ihres Verhaltens gegen seinen Bruder. Arimant meldet, dass Morat sich der Kaiserburg bemächtigt habe; der Kaiser sucht wieder Schutz bei Aureng Zebe. — V. Der ganze Akt ist erfüllt von Kampfscenen, die durch einander wogen und bald diese bald jene Partei auf die Bühne bringen. Arimant hat, um Indamoras Sache zu fördern und die Soldaten anzufeuern sich für Aureng Zebe ausgegeben; durch seinen

1) Den Personen des Drydenschen Stückes sind die entsprechenden Namen aus „Mithridate“ in Klammern beigefügt.

Fall verbreitet sich ein falsches Gerücht von Aureng Zebes Tod. Nourmahal hat mit Hilfe ihrer Anhänger in den Kampf eingegriffen, um den Thron und Aureng Zebe für sich zu gewinnen. Dadurch wird Morats Partei so geschwächt, dass schliesslich Aureng Zebe und der Kaiser die Oberhand gewinnen. Morat fällt, seine Gemahlin folgt ihm in den Tod, Nourmahal vergiftet sich, Aureng Zebe wird nach einer letzten Eifersuchtsscene mit Indamora vereint, da ihm der Kaiser selbst die Geliebte zuführt, um ihn für seinen Edelmut zu belohnen.

Ein Vergleich der beiden Stücke zeigt einerseits, dass Dryden tatsächlich manche Motive aus Racines Drama übernommen hat und dass er sich andrerseits bemühte die Handlung lebhafter zu gestalten. Er führte die Liebe Arimants zu Indamora und die verbrecherische Neigung Nourmahals[1]) zu Aureng Zebe neu ein, gab dem veräterischen Sohn eine Gemahlin an die Seite und liess noch weitere, untergeordnete Personen auftreten. Dass sein Stück dadurch an ästhetischem Wert gewann, wird man schwerlich behaupten können. die erwähnten Motive wären wohl ohne Schaden für die Haupthandlung weggeblieben; andrerseits sind sie aber doch nicht so bedeutend und so ablenkend, dass sie die Einheit der Handlung ganz zerstören könnten. In ihren politischen Folgen ist ja sowohl Arimants wie Nourmahals Liebe für den Ausgang der Haupthandlung von Bedeutung. Damit ist nach Drydens Theorie die Einheit der Handlung genügend gewahrt und gleichzeitig dem Geschmack des englischen Publikums Rechnung getragen. Dryden selbst sagt im Prolog zu „Aureng Zebe", dass er dieses Stück für sein regelmässigstes halte.[2])

So zeigt „Aureng Zebe" schon Spuren einer Sinnesänderung Drydens. die sich auf Gebieten der dramatischen Komposition. die von dieser Abhandlung nicht berührt werden, z. B. im Versbau und in der Sprache, noch deutlicher äussert. Wie bereits im ersten Teil bemerkt wurde, ist die Tragödie „All for Love" das erste Dokument für den vollzogenen Umschwung in Drydens Praxis. Hatte Dryden bisher die „Buntheit der Handlung des Elisabethanischen Dramas nachgeahmt", wobei ihm die Erzielung einer Einheit der Handlung nur selten gelang, während er sich hinsichtlich der Charakterzeichnung nach französischem Muster richtete, so lehnte er sich von nun an gerade in seiner Charakterschilderung an Shakespeare und Fletcher an, während er in der Einheit der Handlung den Franzosen nacheiferte.[3])

---

1) Für die Person der Kaiserin Nourmahal fand Dryden Anregung bei Racine. Dort berichtet (l. c. p. 26) einmal Xiphares von einer verräterischen Handlung seiner Mutter gegenüber Mithridate. Dryden hat die verräterische Gattin dann wirklich auch auftreten lassen.

2) Ed. Scott-S. V, 201.

3) Holzhausen, l. c. XVI, 228.

**„All for Love or The World well Lost"** (1678)[1]) ist eine Bearbeitung von Shakespeares „Antony and Cleopatra".

Shakespeare zeigt uns in seinem Drama zuerst Antonius im Banne der Cleopatra an deren Hofe, lässt dann Meldung kommen von Caesars und Pompeius' wachsender Macht und vom Tode Fulvias, der verlassenen Gemahlin des Antonius. Durch diese Kunde wird der Ungetreue bewogen sich von Cleopatra zu trennen und nach Rom zu eilen (I.) Nun führt uns Shakespeare die Unterredung des Antonius mit Caesar und Lepidus und die Vorbereitungen zu seiner Vermählung mit Octavia vor, ferner die politischen Verhandlungen der Triumvirn mit Pompeius zu Misenum und ihre Versöhnung mit Pompeius (II). Weiter erleben wir den Vertragsbruch Caesars gegenüber Pompeius und Antonius, den Vermittlungsversuch Octavias, Antonius' Rückkehr zu Cleopatra, den Verlust der Schlacht bei Actium durch Antonius und Cleopatra, den Streit und die Wiederversöhnung dieser beiden (III), endlich des Antonius Sieg und neuerliche Niederlage durch Caesar, seinen abermaligen Zwist mit der Geliebten, deren fingierten und seinen wirklichen Selbstmord (IV); zum Schluss endlich Cleopatras Gefangennahme durch Caesar und ihren freiwilligen Tod.

Die Handlung dieses Römerdramas mit seiner Ueberfülle von Ereignissen, in dem vor allem das Auftreten des Pompeius nur lose Beziehungen zu dem Geschicke des Antonius und der Cleopatra hat,[2]) versuchte nun Dryden seinen neuen Grundsätzen entsprechend umzuarbeiten.

Er beginnt sein Stück erst mit des Antonius Verzweiflung nach der Schlacht bei Actium, zeigt, wie er sich auf des Ventidius Bitten wieder ermannt (I), aber, schon im Begriff gegen Caesar zu ziehen, wieder dem Zauber der Cleopatra verfällt (II). An seiner Stelle gewinnt nun Ventidius die Schlacht und dieses Freundes treubesorgtem Eifer gelingt es auch mit Hilfe der Octavia Antonius noch einmal loszureissen (III). Dann aber versucht die listige Aegypterin diesen durch Erregung seiner Eifersucht wieder zu gewinnen (IV). Der falsche Bericht von ihrem Selbstmorde nimmt dem Antonius nach der zweiten Niederlage die Kraft zum letzten Verzweiflungskampfe und veranlasst ihn sich zu töten. Cleopatra folgt seinem Beispiele (V).

---

1) Ed. Scott-S. V, 305 seq. —

Wie schon erwähnt wäre „Amboyna" unter den Tragödien an erster Stelle zu nennen, da seine Abfassungszeit vor die von „Aureng Zebe" fällt. Doch darf eine genauere Betrachtung dieses Machwerkes „the worst production Dryden ever wrote" (Scott, Ed. V, 3) wohl unterbleiben. Immerhin ist nicht uninteressant zu sehen, wie das Vorherrschen der Tendenz dem Stücke eine ziemliche Einheit der Handlung verleiht. Die „Liebes"-Angelegenheit, die in die politische Handlung verwoben ist, steht mit ihr in engem Zusammenhang und ihr scheusslicher Verlauf wird nur durch jene ermöglicht. Wenn man das Stück als solches gelten lassen will, kann man ihm die Einheit der Handlung (im Sinne Drydens) nicht absprechen.

„Amboyna" (1673) Ed. Scott-S. V, 1 seq.

2) cf. auch Hammann l. c. p. 53.

Dryden hat also das ganze Interesse auf die Liebe des Antonius und der Cleopatra konzentriert, das Auftreten des Pompeius und alle die politischen Verhandlungen sind gänzlich weggelassen; in keinem seiner Auftritte handelt es sich um etwas anderes als um die Leidenschaft des Antonius, die Bemühungen seiner Umgebung ihn derselben zu entreissen oder in ihr festzuhalten. Das, was zur Erklärung der Situation aus der Vorgeschichte oder der Entwicklung der Handlung unbedingt erzählt werden muss, lässt Dryden an verschiedenen Stellen berichten (cf. I. Akt, Dialog des Serapion und Ventidius, II. Akt, Vorwürfe des Antonius gegen Cleopatra). Durch all dies vermeidet er natürlich das Auftreten einer ganzen Anzahl von Shakespeares Personen und erzielt eine vollständige Einheit der Handlung; auf jedes „underplot" ist verzichtet. Gleichzeitig ist aber aus dem kraftvollen älteren Stück eine schwächlichere, künstliche[1]) Tragödie geworden, der es an wirklichem dramatischen Leben etwas mangelt. Dryden selbs sagt von „All for Love", dass die Einheit der Handlung darin besser gewahrt ist, als in einem englischen Stücke nötig wäre, und dass „it is the only of the kind without episode or underplot".[2])

Es sollte auch für einige Zeit das einzige bleiben, denn schon die nächste Tragödie enthält ein „underplot of second persons", dessen Berechtigung Dryden an der im ersten Teil angegebenen Stelle begründete. Trotzdem zeigt auch dieses Stück **„Oedipus"** (1679)[3]) „a desire for greater simplicity and regularity". Im allgemeinen folgt Dryden dem Gang der bekannten Handlung von Sophokles' „König Oedipus".

Oedipus hat zuerst durch die Antwort des delphischen Orakels den Grund der in Theben herrschenden Pest erfahren: es ist die Ermordung des Königs Laius. Oedipus spricht seinen Fluch über den unbekannten Mörder aus. Durch den von Tiresias beschworenen Geist des Laius — nicht wie bei Sophokles durch Tiresias selbst — wird dann der erste Hinweis auf die Schuld des Oedipus gegeben. Dieser, im Gefühl seiner Unschuld weist natürlich die Anschuldigung entrüstet zurück, muss sich aber im Laufe des Stückes durch die Erzählung der Jocaste (III. Akt), dann durch den Boten aus Korinth und durch den thebanischen Schäfer überzeugen lassen, dass die Anklage nur zu berechtigt, dass er selbst der Schuldige ist. Der Schluss der Tragödie weicht wieder von dem des Sophokles ab, er ist um vieles grässlicher: Jocaste tötet ihre Kinder und sich selbst, Oedipus blendet sich und stürzt sich aus dem Fenster.

Mit dieser Haupthandlung verknüpfte Dryden ein „underplot", über das er selbst in „Grounds of Criticism in Tragedy" (VI p. 201) folgendes sagt: „In Oedipus there cannot properly be said to be two actions, because the love of Adrastus and Euridice has a necessary

1) Man denke an die Scene mit dem Armband im II. Akt, von der der Fortgang der Handlung abhängt.
2) Ed. Scott-S. V, 327.
3) Ed. Scott-S, VI, 121.

dependence on the principal design into which it is woven." Dryden glaubte also zur Zeit, als er dies niederschrieb, in „Oedipus" die Einheit der Handlung gewahrt zu haben. Eine kurze Betrachtung der Nebenhandlung wird zeigen ob man seiner Ansicht beistimmen kann.

Die Person des Creon, des Bruders der Jocaste ist aus dem Sophokleischen Drama übernommen. Dort hält Oedipus seinen Schwager grundlos für einen Aufruhrstifter, der sich mit Hilfe des Tiresias des Thrones bemächtigen will und deshalb die Beschuldigung des rechtmässigen Königs herbeigeführt hat. Bei Dryden ist Creon die Hauptperson der Nebenhandlung geworden, zu deren Entwicklung noch mehrere weitere Personen eingeführt sind. Creon ist als gesinnungsloser Verräter dargestellt. Er wünscht die durch die Pest hervorgerufene Unzufriedenheit des Volkes auszunützen um Oedipus zu stürzen; gleichzeitig trachtet er darnach, der Jocaste Tochter, Euridice, für sich zu gewinnen. Diese aber weist ihn mit Verachtung zurück, sie hat ihre Liebe bereits Adrastus, einem als Geisel am Hofe lebenden Prinzen, geschenkt. Aus Rache für seine Abweisung sucht Creon Euridice in die Anklage des Oedipus zu verwickeln, sie als Mörderin des Laius hinzustellen. Um Euridice zu decken beschuldigt sich Adrastus selbst des Mordes. Creon, dem Oedipus die Vertretung seiner Sache vor dem Volke übertragen hat, wiegelt verräterisch die Menge auf, so dass sie in offenem Aufruhr vor das Königsschloss zieht, wo ihr jedoch Oedipus mit königlicher Entschlossenheit entgegentritt. Nach der endgültigen Ueberführung des Oedipus bedrängt Creon die Euridice weiter. Adrastus verteidigt sie. In dem weiterhin entstehenden Streite tötet Creon Euridice, Adrastus den Creon, dessen Soldaten wiederum den Adrastus, so dass also alle Hauptpersonen der Nebenhandlung umgekommen sind.

Es ist klar, dass dieses „underplot" in einer gewissen Abhängigkeit („dependence") von der Haupthandlung steht. Creon könnte nicht gegen Oedipus auftreten, wenn nicht die Pest und die geheimnisvollen Anschuldigungen das Volk in seiner Treue wankend gemacht hätten, er könnte Euridice nicht beschuldigen, wenn nicht die orakelhaften Andeutungen von Laius' Geist ihm eine Auslegung in seinem Sinne ermöglichten. Die Nebenhandlung ist also in dem angegebenen Verlauf nur durch die von den Ereignissen der Haupthandlung herbeigeführte allgemeine Lage denkbar. Ob damit die Bedingung der Einheit der Handlung bereits erfüllt ist? Doch wohl nicht. Dazu müsste die Nebenhandlung auch ihrerseits in die Entwicklung der anderen eingreifen, dieselbe fördern oder hemmen, indem sie z. B. mindestens die Entdeckung des wirklichen Mörders aufhalten oder beschleunigen würde. Aber davon, von einem „conducing to the main design", ist keine Rede. Die Haupthandlung die eigentlich nur die Enthüllung längst abgeschlossener Ereignisse zum Gegenstand hat, verläuft ganz unbeeinflusst von dem „underplot", das mit der Vorstellung beginnt und während ihr endet. Die Einheit der Handlung ist also auch nach der Drydenschen Auffassung nicht gewahrt; die Nebenhandlung bringt nur eine Ablenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers mit sich. Zur Ein-

führung derselben wurde Dryden ausser durch die Rücksicht auf sein Publikum wohl auch durch das Beispiel Corneilles bewogen; denn auch dieser hat in seinem „Oedipe", ebenfalls aus Rücksicht auf die Zuschauer, eine Liebesangelegenheit mit eingeflochten.

Mit seinem nächsten Trauerspiel **„Troilus and Cressida, or Truth Found too Late"** (1679)[1]) gibt Dryden wieder eine Shakespeare-Bearbeitung. Hiebei missversteht er aber seine Vorlage, indem er das „heroische Possenspiel" für eine Tragödie hält und es so von einem ganz schiefen Standpunkt aus beurteilt.[2])

Die Aenderungen, die er vornahm, beschreibt er selbst ganz eingehend im Vorwort. So sagt er unter anderem (was mehr Ort und Zeit betrifft): „I newmodelled the plot, threw out many unnecessary persons."[3]) Wir sehen also, dass er sich auch bemühte eine grössere Einfachheit und Einheit der Handlung herzustellen. Dies ist ihm auch bis zu einem gewissen Grad gelungen, so dass wirklich die Liebe des Troilus und der Cressida besser im Vordergrund des Interesses steht. Zur Vereinfachung der Handlung benützte der Dichter besonders auch Erzählungen, durch welche das Auftreten mancher Personen erspart wird; so lässt er zum Beispiel den Pandarus berichten, wie er den Auftrag des Troilus an die im Drydenschen Stück nicht mehr vorkommenden Personen des Paris und der Helena ausrichtete. Ueber eine ähnliche Erzählung sagt Delius, in dessen Abhandlung Dryden im allgemeinen sicher zu schlecht wegkommt, folgendes:[4]) „Die Scene, in welcher Calchas die griechischen Heerführer bittet, seine Tochter Cressida für den Kriegsgefangenen Trojaner Antenor einzulösen, lässt Dryden aus und muss deshalb, ungeschickt genug, alle diese Dinge vor dem Hause des Pandarus von Hektor dem Aeneas, der sie recht wohl wissen konnte, erzählen lassen." Dryden musste eben die bessere Konzentration der Handlung mit anderen Mängeln erkaufen. Eine wirkliche Einheit der Handlung zu erzielen gelang ihm aber überhaupt nicht. Um diese zu erreichen hätte er die Anlehnung an Shakespeare ganz aufgeben müssen. Denn die Streitigkeiten der griechischen Heerführer, für welche Shakespeare, dem Charakter des Stückes entsprechend, einen grossen Teil des Interesses beanspruchte, mussten in der Liebesdragödie Drydens, wenn er sie überhaupt einmal herübernahm, notgedrungen einen viel zu selbständigen Platz einnehmen (cf. I, 1; II, 3; III, 1; IV, 2). Es war eben unmöglich, dass aus der Nachahmung einer so falsch aufgefassten Vorlage noch ein einheitliches Kunstwerk hervorgehen konnte.

Im nächsten Drama verliess sich Dryden auf seine eigene Erfindungsgabe; er schrieb **„Don Sebastian, King of Portugal"** (1690)[5]) ohne Anlehnung an fremde Quellen. „As for the story . . . it is purely

1) Ed. Scott-S. VI. 241. seq.
2) cf. Delius, l. c. p. 24, 25.
3) Ed. Scott-S. VI. 256.
4) Delius, l. c. p. 29.
5) Ed. Scott-S. VII. 285, seq.

fiction" sagt er in seinem Vorworte[1]); dabei bemerkt er auch, dass er die Einheit der Handlung nicht gewahrt habe und begründet dies mit der Rücksicht auf den Geschmack des Publikums. Dieses Zugeständnis ist aber hier besonders störend, denn die Nebenhandlung ist komisch. Nur ihre Bedeutungslosigkeit gibt dem Stück Anspruch auf den Namen Tragödie; es wäre sonst unter die Tragikomödien zu zählen.

Der ernste Teil der Handlung schildert die Schicksale Don Sebastians nach seiner Besiegung in der Gefangenschaft, seine Liebe zu der ebenfalls gefangenen Königin Almeyda, die Nebenbuhlerschaft des Besiegers der beiden, Muley-Moluch, und die Anstrengungen, die letzterer macht um sein Ziel zu erreichen. Er zeigt uns ferner die heimliche Vermählung der beiden Gefangenen, ihre Befreiung und die schreckliche Entdeckung, dass sie Geschwister sind, eine Entdeckung, welche sie zwingt sich wieder zu trennen um einsam für den unwissentlich begangenen Frevel Busse zu tun.

Der komische Teil schildert die Liebesabenteuer eines Mitgefangenen Don Sebastians, des Antonio, mit der Tochter des heidnischen Priesters, der im gleichen Schlosse wohnt. Antonio wird auf dem allgemeinen Sclavenmarkte (I), auf welchem auch Don Sebastian gefangen vorgeführt wird, von dem Priester erstanden und dann als Gärtner verwendet. Des Priesters Gattin trägt ihm ihre Liebe an, er zieht aber die der Tochter vor und, nach einem misslungenen Versuch, gelingt es ihm auch diese zu entführen. Die Flucht glückt ihm während einer Aufruhrscene, die durch die Ereignisse der ernsten Handlung herbeigeführt wird. Er stellt sich in den Dienst eines der beteiligten Führer und entzieht sich so der Gewalt des Priesters (IV, 2). Gleichzeitig beteiligt er sich damit an einer Bewegung, die die Befreiung Almeydas herbeiführt. Damit glaubt Dryden einen genügenden Zusammenhang der ernsten und heiteren Handlung erzielt zu haben; er sagt selbst: „to make the dependence, Antonio is engaged . . . for the deliverance of Almeyda; which is also prepared by his being first made a slave to the captain of the rabble."[2]) In Wirklichkeit hat er aber nur ähnlich wie in den Tragikomödien eine ganz äusserliche Verbindung hergestellt; von einem Causalzusammenhang ist keine Rede.[3]) Damit ist auch festgestellt, dass die Einheit der Handlung nicht gewahrt ist. Die Zusammenhanglosigkeit der beiden „plots" tritt auch äusserlich in Erscheinung, in II, 2, III, 2, IV, 2 erfordert die komische Handlung einen eigenen Scenen- und Ortswechsel und füllt einen ganz selbständigen, mit den ernsten Scenen unverbundenen Auftritt.

In der nächsten und letzten Tragödie in **„Cleomenes, The Spartan Hero"** (1692)[4]) schreibt Dryden wieder „upon a single plot

1) Ed. Scott-S. VII. 309.
2) Ed. Scott-S. VII. 316.
3) cf. Garnett, l. c. p. 97.
„The comic scenes . . . cannot even be called excrescences on the main action, inasmuch as they do not grow out of it at all."
4) Ed. Scott-S. VIII. 203 seq.

unmixed with comedy".[1]) Er folgt Plutarchs Biographie des Cleomenes ziemlich genau und macht nur wenige Ergänzungen, die er in der Vorrede selbst aufzählt (p. 226): Die Liebe der Agathoclea zu Cleomenes erdichtete er frei, für seine übrigen Zutaten fand er Anregung in seiner Quelle.

Das Stück schildert die Schicksale des Cleomenes und seiner Familie am Hofe des „Ptolemy" zu Alexandrien. Der Spartaner hofft von dem verweichlichten asiatischen Despoten Unterstützung für seine Pläne zur Befreiung Spartas zu erlangen. Wir erleben die Intrigen, die von den Höflingen gegen ihn gesponnen werden, die Versuchungen die an ihn herantreten, da ihn Cassandra, die Geliebte des Ptolemy mit ihren Liebesanträgen und Versprechungen verfolgt. Wir sehen weiter wie seine männliche Festigkeit ihm zum Verderben wird. Er wird gefangen gesetzt und samt seiner Familie zum Hungertod verurteilt. Ein letzter Versuch mit Hilfe des aufrührerischen Bruders von Ptolemy die Freiheit wieder zu erlangen misslingt; Cleomenes legt selbst Hand an sich, auch seine Angehörigen kommen um.

Die Handlung ist ohne Zweifel einheitlich, sie dreht sich nur um die wechselnden Aussichten des Helden sein hohes Ziel zu verwirklichen. Es fragt sich nur, ob damit eine wirklich dramatische Handlung gegeben ist. Scott urteilt folgendermassen über diesen Punkt:[2]) „The conduct of the piece, being calculated to evince the Spartan virtue, patience, and courage, contains a long train of hopes disappointed, seducing temptations resisted, sufferings patiently endured, and finally closed by a voluntary death. There is no particular object to which the attention of the audience is fixed as that upon which the conclusion of the piece necessarily depends. The liberation of Cleomenes from his Egyptian bondage is doubtless the consummation concerning which the poet meant that we should be anxious; but this event might be brought about in so many different ways, and, if accomplished, brings Cleomenes so little nearer to the restoration of Spartan liberty, that it is perhaps insufficient to excite that strong, concentrated, and vivid interest which the plot of a drama ought properly to inspire. . . . For these reasons the plot seems more deficient in interest than might have been expected from the spirited delineation of the principal character". Scott neigt also auch zu der Ansicht, dass das Stück einer wirklich dramatisch entwickelten Handlung ermangle. Es ist fast mehr eine dramatisierte Biographie als eine Tragödie.

Bei der Untersuchung der Drydenschen Tragödien hat sich also gezeigt, dass der Dichter in diesen Stücken, die alle in der reiferen Periode seines Schaffens entstanden sind, am meisten bestrebt war die Handlung zu vereinfachen. In dem ersten und letzten dieser Stücke hat er auch eine wirkliche Einheit der Handlung erreicht, wie sie nicht nur mit seiner, sondern auch mit der französischen Theorie in Einklang stand; in „Oedipus" und „Don Sebastian" hat er dieselbe aber

1) Ed. Scott-S. VIII. 220.
2) Ed. Scott-S. VIII, 208.

absichtlich vernachlässigt, um dem englischen Geschmack entgegen zu kommen; in „Troilus and Cressida“ hat er die Einheit zwar angestrebt, doch machte es ihm die Abhängigkeit von seiner Quelle unmöglich, sie auch wirklich zu erzielen.

Ausser den bisher behandelten Drydenschen Dramen sind in der Ausgabe von Scott-Saintsbury noch enthalten, aber in dieser Abhandlung nicht berücksichtigt:

„**The Indian Queen**“ (1684), weil Drydens Anteil an diesem Stück auf die Vertiefung der Charaktere und Verbesserung der Verse sich beschränkt;[1]) die gemeinsam von Dryden und Lee verfasste Umarbeitung von Shakespeares „**Tempest or The Enchanted Island**“ (1667), weil „Drydens share in this perversion of Shakespeare was very small, so far as actual composition was concerned“;[2]) endlich „**The Duke of Guise**“ (1682), zu dem Dryden nur einige Scenen beisteuerte, dessen ganzer Plan aber von Lee stammte.

### Die „Operas“:

Noch nicht erwähnt sind ferner die „Operas“, da sie eigentlich nicht von dramatischen Gesichtspunkten aus verfasst sind; Dryden selbst sagt über diese Gattung von Schaustücken: „An opera is a poetical tale, or fiction, represented by vocal or instrumental music, adorned with scenes, machines and dancing, The supposed persons . . . are generally supernatural, as gods and goddesses, and heroes, which at least are descended from them . . . The subject, therefore, . . . admits of that sort of marvellous and surprising conduct, which is rejected in other plays“.[3])

Dryden verfasste drei solche Stücke. Von dem ersten derselben „**The State of Innocence and Fall of man**“ (1674)[4]) sagt Johnson: „It is rather a tragedy in heroic rhyme but of which the personages cannot decently be exhibited on the stage.“[5]) Es soll deshalb kurz erwähnt werden, was über die Einheit der Handlung bei diesem Stücke zu sagen ist.

Die Erschaffung Adams und Evas, die Vereitelung der Absicht Gottes durch Satan und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies bilden den Gegenstand der Handlung, bei deren Abfassung sich Dryden genau an Miltons Epos gehalten hat. Die Einheit der Handlung ist gewahrt, doch ist ja das ganze Thema zur Dramatisierung wenig geeignet. Das Stück war gar nicht zur Aufführung bestimmt und hat eine solche auch nie erlebt.

Die zweite Oper „**Albion and Albanius**“ (1685) mit ihrer rein allegorischen Handlung und den im Vordergrund des Interesses stehenden politischen Anspielungen und scenischen Effekten kommt für uns nicht

---

1) cf. Scott und Saintsbury Ed. II, 215 seq.
2) Ward, l. c. III, 252.
3) cf. Ed. Scott-S. VII, Beginn des Vorworts.
4) Ed. Scott-S. V, 93 seq.
5) Johnson, l. c. p. 143.

in Betracht, ebensowenig „**King Arthur, or The British Worthy**“ (1691), von dem Scott sagt)[1]: „The incidents, being intended more for the purpose of displaying machinery and introducing music and dances, than with any reference to the rules of the drama, are abundantly fantastic and extravagant“.

Es ist hiemit die Untersuchung der Drydenschen Dramen in Bezug auf die Einheit der Handlung abgeschlossen; es bleibt nun noch festzustellen ob und wie die Regeln von der Einheit des Ortes und der Zeit in ihnen beobachtet sind.

---

## C. Die Einheit von Ort und Zeit in Drydens Dramen.[2])

### Die Lustspiele:

### The Wild Galant.[3])

Bei Beginn des Stückes I, 1, befinden wir uns in Burrs Schlafzimmer in Trices Haus (p, 33: „Failer entering to Burr“ p. 36: „. . . here at your cousin Trice's“) und erfahren auch gleich, dass Nonsuch's Haus benachbart ist (p. 36: „our neighbour here in Fleet-street“). Es ist spät vormittags (p. 33: „art thou not ashamed to lie abed so long?“) Zwischen I, 1 und I, 2 eine längere Pause, die durch Failers und seiner Genossen Kneiperei in Anspruch genommen wird (p. 37: Come, Bibber, J see thou longest to be at they morning's watering“ etc.). In I, 2 müssen wir die Hall in Trices Haus als Ort annehmen, da nur ein solch neutraler Platz das Erscheinen all der auftretenden Personen möglich macht. Die Zeit ist kurz vor dem „dinner“, zu dem sich nach und nach die Gäste einfinden.[4]) In I, 3 befinden wir uns in Trices Zimmer (p. 48: Bühnenanweisung.)

Zwischen Akt I und II findet das „dinner“ statt (p. 50: „Enter, as from Dinner . . .“)

II, 1 spielt wieder in der Hall von Trices Haus, wie man aus dem Auftreten so verschiedener Personen schliessen muss. II, 2 befinden wir uns hinter Trices Haus, wohin Setstone Loveby bestellt hat (p, 58: „he must meet me in a blind alley, on the back side of Mr. Trice's

---

1) Ed. Scott-S, VIII, 126.

2) Bei Beginn dieses Abschnittes ist darauf hinzuweisen, dass in manchen Stücken in den zugänglichen Ausgaben von Scott-Saintsbury und von Congreve betreffs des Scenenwechsels nicht volle Uebereinstimmung herrscht. Scott-Saintsbury haben bei jeder sich aus dem Sinn ergebenden Ortsveränderung eine neue Scene eingeführt, auch wo sie in der älteren Ausgabe nicht angegeben ist. So enthält z. B. jeder Akt des „Wild Gallant“ bei Congreve nur eine im Druck bezeichnete Scene, während sich bei Scott-S. zwei bis drei für jeden Akt ergeben. Aehnlich verhält es sich in einigen anderen Stücken. Andrerseits wird sich auch in einigen Fällen zeigen, dass auch die Einteilung von Scott-S. nicht immer mit dem Verlauf der Handlung in Uebereinstimmung gebracht werden kann.

3) Ed. Scott-S. II, 21 seq.

4) „dinner“ zur Zeit Drydens entspricht der Tageszeit nach mehr unserem „Mittagessen“ als dem englischen „dinner“ der Gegenwart.

house") und zwar bei Einbruch der Nacht (p. 58: „just at the close of evening".) Dass die Bewohner des Hauses schon alle schlafen, ist wohl nur des komischen Effektes halber, den sie dann in ihren Nachtkleidern machen, angenommen.

Die Zwischenzeit zwischen Akt II und III umfasst die Nacht und den nächsten Vormittag. III, 1 beginnt in einem Raum von Nonsuchs Haus (p. 70 kommt Nonsuch und berichtet, dass ihm Geld gestohlen wurde; p. 71 behauptet Failer, dass Loveby sich auffallend schnell entfernt habe, vom Orte des Diebstahls natürlich; p. 76 kommt wieder Nonsuch mit 2 Dienern, die er fortschickt). Die Zeit ist zwischen 1 Uhr und $1^1/_2$ Uhr [p. 69 unterschreibt Loveby („Loveby writes") p. 76/77 sagt er um 4 Uhr („near four, sir"), dass er seine Unterschrift $2^1/_2$ Stunden vorher gegeben habe („J had four hours to perform it in, when J engaged to do it; and J have slept out more than two of them"; „two hours and a half" p. 76)]. III, 2 spielt in Lovebys Wohnung in Bibbers Haus (p. 76 schläft Loveby, doch wohl in seinem Zimmer; p. 78: Frances: „my house . . ."). Es ist etwa 4 Uhr (p. 76. „Near four, sir").

Der IV. Akt beginnt nicht lange nach dem III. in Trices Zimmer (p. 83: Bühnenanweisung.) Der Ort verändert sich in IV, 2 zu einem anderen Raum in Nonsuchs Haus (cf. die Reden auf Seite 98) und in IV, 3 zu einem unbestimmten dritten Zimmer, in welchem Sir Timorous überfallen werden kann.

Die Scene in V, 1 liegt hinter Nonsuchs Haus im Garten, es ist 9 Uhr Abends (dies geht hervor aus der Bestellung p. 106: „Be at the garden-door at nine this evening"). V, 2; der Ort zeigt ein Zimmer in Nonsuchs Haus, das einen Ausgang nach dem Garten hat (p. 113 „Bibber, Frances and music without") oder auch einen abgeschlossenen Teil des Gartens. V, 3 spielt wieder im Garten. Die Orte der drei letzten Scenen stehen wahrscheinlich miteinander in Verbindung.

Der Ort der Handlung umfasst also im „Wild Gallant" neun verschiedene Plätze, die in drei benachbarten Häusern liegen. Ein Ortswechsel findet elfmal statt. Die Zeit umfasst zwei Tage: die beiden ersten Akte spielen am Vor- und Nachmittage des ersten, Akt III, IV, V am Nachmittag und Abend des zweiten. Unter allen Dramen Drydens findet sich kein weiteres, das eine so genaue Festsetzung der Zeit für die einzelnen Scenen zulässt.

### „Sir Martin Mar-All"[1])

In diesem Stück hat die Bearbeitung einer französischen Vorlage grössere Regelmässigkeit, wenigstens in der Behandlung des Ortes zur Folge gehabt.

Der ganze I. Akt spielt vor dem Hause in „Covent Garden London", in dem Mar-all wohnt. (Ortsangabe nach dem Personenverzeichnis und p. 10: „this is the door").

1) Ed. Scott-S. III. 1 seq.

Der II. spielt in Lady Dupe's Haus, das dem anderen benachbart ist. (Moody ist mit seiner Tochter aus dem ersteren Hause ausgezogen, p. 21 beklagt sich Millisent über den Tausch; die Scenen müssen im Innern des Hauses, etwa in der Hall spielen, denn p. 24: „Knock within"; auch versteckt sich Warner hinter einer Türe.)

Im III. und IV. Akt spricht nichts gegen die Annahme, dass der gleiche Ort beibehalten ist.

Der V. Akt geht am gleichen Platz vor sich wie der I. Mar-alls Haus befindet sich auf der einen, Lady Dupes Haus auf der anderen Seite der Bühne, so dass die Scene mit der Serenade (p. 74, 75.) vor sich gehen kann. Für V, 3 muss jedoch dem ganzen Inhalt der Scene nach wieder ein Raum im Innern von Lady Dupes Haus als Ort der Handlung angenommen werden. Diese erfordert also im ganzen nur zwei verschiedene Orte und viermaligen Ortswechsel.

In der Handhabung der Zeit hat Dryden mit seinem „underplot" grobe Unwahrscheinlichkeiten eingeführt. Er vermeidet zwar genaue Zeitangaben, aber es ergibt sich doch aus der Haupthandlung, dass Akt I und II Vormittags spielen (p. 31, 32 „dinner"), dass es im III. Nachmittag ist (p. 34 „Sir John was to be abroad upon business this afternoon"). Der IV. muss am zweiten Tage vor dem „dinner" spielen, denn p. 50 will Moody einige Anordnungen dafür treffen (J'll speak but one word for a dish or two at dinner"). Akt V nimmt den Abend ein, wie aus der ganzen Inscenierung der „Serenade" und mehreren Bemerkungen auf p. 73. 74. hervorgeht. Wie lässt sich mit diesen Zeitangaben die ganze erbauliche Geschichte des Lord Dartmouth vereinigen? Schon im II. Akt erkundigt sich Christiane nach dem Erfolge der, von Lady Dupe für „supper" (also doch für den Abend eines vorangegangenen Tages p. 8) geplanten Kunstmittelchen. Aber selbst wenn man mit Rücksicht darauf für die Handlung drei Tage annähme, wie könnte man damit in Einklang bringen, dass Christiane bereits auf Grund der Folgen ihres Verkehrs mit Lord Dartmouth von diesem ein Vermögen zu erpressen sucht?

Es findet sich also ein Widerspruch zwischen den beiden „plots" und Collins' Angabe „that the unities are as strictly observed as in the original"[1]) ist, wie auch in Bezug auf die Handlung, nicht zutreffend.

Beim nächsten Stück zeigt schon der Titel **„An Evening's Love"**,[2]) dass es sich während eines Abends abspielen soll, auch die Zeitangabe nach dem Personenverzeichnis und Anspielungen im Epilog („An evening! Why the devil should we be vext, whether he gets the weuch this night or next?") weisen nochmals darauf hin.

In der Tat spricht nichts in dem Stücke gegen eine solche Möglichkeit, wenn man noch einen Teil der Nacht mit einbezieht. Mit strengen Wahrscheinlichkeitsgründen darf man an ein derartiges Intrigen-

1) Collins. l. c. p. 44.

2) Ed. Scott-S. III. 227 seq.

stück, das noch dazu im Karneval spielt, nicht herantreten. Die Einheit der Zeit ist also hier im strengsten Sinn gewahrt.

Dryden ist hierin sogar weiter gegangen als sein französisches Vorbild; denn bei Corneille nimmt die Handlung, wie aus verschiedenen Stellen hervorgeht [1]) mindestens zwei Tage in Anspruch. Dryden hat also die Handlung bereichert, aber trotzdem ihre Dauer eingeschränkt.

In der Behandlung des Ortes dagegen folgt er ziemlich genau dem Beispiel Corneilles.[2])

Der Ort wechselt fünfmal: I, 1 spielt in einer Strasse, wie man aus der ganzen Scene schliessen muss. (Die verschleierten Damen, die in die Kirche gehen; ferner mehrere Aeusserungen z. B. p. 261 „Cross the way there lives a shoemaker: away quickly"). I, 2 führt uns in eine Kapelle (Bühnenanweisung p. 265) II, 1 wieder in die Strasse, wie aus dem Zusammentreffen der auftretenden Personen hervorgeht und zwar nicht weit von Alonzos Haus (p. 274: „Watch the door"). III, 1 spielt in einem Zimmer Bellamys in Don Lopez' Haus (p. 295: „a fair lady and a woman wait in the outer room to speak with you".). In IV, 1 befinden wir uns wieder auf der Strasse, doch wird der Ort durch Oeffnen einer Gartentüre erweitert und zeitweilig die Handlung in den Garten verlegt, ohne dass eine Unterbrechung des Spieles oder der Rede des eben Sprechenden stattfände;[3]) Scott führt jedoch hiefür eine neue Scene ein IV, 2 p. 323 („the scene opens" etc). IV, 3 muss man wohl auf die Strasse verlegt annehmen, da die Personen den Garten verlassen haben. Der V. Akt spielt wieder in dem Garten, in welchem auch ein Gartenhaus aufgestellt ist (p. 353: „they must be in the garden yet", weiter p. 354, 355).

Die Einheit des Ortes ist also nur im Drydenschen Sinne beachtet.

### „The Assignation" [4])

Akt I, 1 führt uns in ein Zimmer in Aurelians Haus (p. 382—84 finden wir Aurelian mit seinem Diener, auch empfängt er den Besuch eines Freundes, Bühnenanweisung p. 381 „a room, a great glass placed".) Ohne dass dann eine neue Scene eingeführt wäre, treten nun auf einmal p. 387 Laura und Violetta in ihrem Zimmer auf. Der Ort muss also gewechselt haben, denn die beiden Mädchen, die von ihrem Onkel so strenge eingeschlossen werden (p. 385: „immures them in a mean apartment"), können nicht in einem fremden Zimmer so ungestört auftreten. Auf der Bühne wurde der Wechsel wahrscheinlich nur durch Entfernung des grossen Spiegels angedeutet. I, 1 spielt also zum Teil im oben bezeichneten Zimmer, zum Teil in dem Gemache der beiden Mädchen. Die

---

1) cf. Th. Corneille. l. c. I.
p. 159 „s'il se peut de ce soir". p. 175 „En quoi le puis-je avoir depuis hier mérité?" p. 178 „Pour durer plus d'un jour la fourbe est trop grossière;" p. 182 „ce matin" bezogen auf IV, 2.

2) Auch bei Corneille spielt die Handlung teils auf der Strasse, teils in zwei verschiedenen Häusern und in einem Garten.

3) Ed. Scott-S. III, 323.

4) Ed. Scott-S. IV, 365 seq.

Häuser, die beide Räume enthalten, sind nur durch einen Garten voneinander getrennt (p. 385: „Violetta I have often seen in the garden from the balcony in this chamber . . .“ Ebenso p. 389: „Have I not seen him in his balcony which looks into our garden . . .“).

II, 1 zeigt „the Front of a Nunnery“ (p. 390).

Eine genaue Zeit lässt sich für I und II, 1 nicht bestimmen. Für II, 2 ist der Ort der Handlung „a street“ (p. 397). Es ist 8 Uhr Abends vorüber (p. 397, also am Beginn der Scene: „The clock's upon the stroke of eight“ „we go another way to-night“), also der Abend des ersten Tages. II, 3 zeigt uns „a night-piece of a garden“ (p. 398) und zwar muss dies, der Handlung entsprechend, Marios Garten sein. Die Scene spielt kurz nach der vorigen. (p. 398: „There's the wall;“ p. 399 ist die Mauer eben überstiegen.)

Zwischen Akt II und III ist die Nacht verstrichen, wohl auch der Vormittag des zweiten Tages.

III, 1 spielt vor „the front of a nunnery“ (p. 406) zu unbestimmter Tageszeit, wohl nachmittags. Die Scene muss auch noch ein weiteres Haus enthalten, sonst wäre für den zweiten Teil, der die abgekartete Geschichte mit dem Unfall Lauras und Violettas enthält ein Ortswechsel nötig. Ueberhaupt würde die Wahrscheinlichkeit der Scene durch einen solchen erhöht. III, 2 zeigt uns einen Saal, in dem ein höfisches Maskenfest stattfindet (p. 419: „Enter the Duke of Mantua in masquerade“ etc.) Zeit dieser Festlichkeit ist der Abend des zweiten Tages. III, 3 versetzt uns wieder vor das Kloster (p. 425/6: „Now that we are safe at the gate of our convent“). Es naht der Morgen des dritten Tages (p. 426/7: „day's breaking“ „the clock strikes two“).

Zwischen Akt III und IV vergeht der Rest der Nacht.

IV, 1 beginnt im „Dressing-chamber“ (p. 428) im Palast Fredericks. Es muss ziemlich spät morgens sein, da der Prinz lange geschlafen hat (p. 429: „I overslept myself this morning“) und Ascanio bereits einen Brief aus dem Kloster geholt hat (p. 429: „I come just now from the monastery etc“.) IV, 2 muss in einem Zimmer Aurelians spielen; IV, 3 handelt in der Kapelle des Klosters (p. 435: „a chapel“), ziemlich spät am Nachmittag; zwischen IV, 3 und IV, 4 vergeht nur kurze Zeit, IV, 4 zeigt uns aber den Klostergarten bereits während der Nacht (p. 440: „the nunnery-garden“).

Akt V schliesst unmittelbar an. V, 1 muss der Handlung nach in einem Raum des Klosters gedacht werden, V, 2 und 3 in „the street“ (p. 454). V, 4 wieder in „the nunnery-garden“ (p. 463) eine halbe Stunde nach V, 3 (p. 463 „meet me within this half hour“ . . .)

Das Lustspiel erfordert also zehn verschiedene Oertlichkeiten, die alle in Rom liegen. Die Dauer der Handlung beträgt drei Tage: Akt I und II nehmen Teile des ersten Tages ein, III spielt am Nachmittag und Abend und während der Nacht des zweiten; IV fällt in den Vormittag und V in den Abend des dritten Tages.

Collins' Bemerkung [1]) über die Orte ist unrichtig.

---

1) Collins, l. c. p. 58.

Im nächsten Lustspiel „**Limberham**“ [1]) ist der Ort der Handlung auf den Umkreis eines Hauses mit Garten beschränkt.

Akt I spielt im Garten (p. 13: „an open gardenhouse“) am Morgen (p. 13: „she rises every morning“); doch wird auch die Oberbühne benützt (p. 23: „music at the balcony overhead: Mrs. Tricksy and Judith appear“).

Akt II beginnt wahrscheinlich auch im Garten, der Ort verändert sich dann zu Limberhams Zimmer (p. 35: „scene changes to Limberham's apartment“.) Die Zeit ist nicht genau festzustellen.

Akt III muss innen im Hause spielen (p. 56: „Knocking“ und p. 57 Brainsicks Rede) etwa in dem „sitting-room“, III, 2 in Woodalls Zimmer (p. 67: „Mrs. Woodalls Chamber“).

IV, 1 führt uns in ein Zimmer Aldos; man kann doch nicht annehmen, dass er sein ganzes Kleiderlager (p. 74. 76) in einem anderen Raum untergebracht hat. Der Ort wird erweitert zu „Brainsick's apartment“ (p. 84). Hier finden wir auch wieder einen Anhaltspunkt für die Zeit, wir befinden uns im Nachmittag der ersten Tages (p. 87: „half a day's warning“). IV, 2 spielt im Gartenhaus (p. 90) gegen Abend (p. 92; „But J am not in the mood of quarreling to-night“.)

Akt V muss wieder in der Hall angenommen werden, denn wir sehen die Türen zu Woodalls und Limberhams Zimmern. Zeit der Handlung ist der Vormittag des zweiten Tages. (p. 95: „the adventure of the garden-house last night“, weiter unten: „went out this morning“ p. 118: „Now let us to dinner“).

Die Komödie erfordert also sieben bis acht verschiedene Orte; ein Wechsel findet neunmal statt. An Zeit nimmt sie eineinhalb Tage in Anspruch: Akt I, II. III, IV treffen auf den ersten, Akt V trifft auf den zweiten Tag.

Von den Lustspielen bleibt jetzt noch „**Amphitryon**“ [2]).

Bei Molière enthält das Stück keinen Ortswechsel, Dryden führt einen solchen ein, obwohl er nichts Wesentliches an dem Drama ändert.

I, 1 gibt bei ihm, was Molière in seinem Prolog vorführt. Es handelt sich um einen beliebigen Platz, auf den die Götter niedersteigen. Die Zeit ist früh am Morgen, noch während der Nacht; diese wird auf Jupiters Befehl verlängert und hält während des grösseren Teils des Stückes an. I, 2 spielt in einem Gemach von Amphitryons Palast (p. 26 unten, Phaedras Bericht).

Der Schauplatz des II., III., IV. und V. Aktes ist gleich dem bei Molière, nämlich vor dem Palast. (Für II p. 32: A night scene of a palace“, p. 33: Sosias Monolog) (Für III p. 52 „before Amphitryon's palace“) (Für IV p. 84, 85) (Für V p. 105 Bühnenanweisung, p. 109 ebenso).

Dryden hat also aus Molières einheitlichem Ort zwei gemacht, die Einheit der Zeit aber gleich jenem gewahrt.

---

1) Ed. Scott-S. VI, 1 seq.
2) Ed. Scott.-S. VIII. 1. seq.

**Die Tragikomödien:**

Die erste derselben, das Intrigendrama „**The Rival Ladies**“[1]) mit seiner verwickelten Handlung ist auch reich an Ortswechsel.

I, 1 spielt in einem Wald (p. 143: „a Wood“), doch sind in demselben zwei Plätze nötig, die durch Oeffnung der Unterbühne oder Wegnahme eines Hintergrundes gewonnen werden (p. 145: „the scene draws“). Es ist Abend (p. 144 unten: „the fresh evening air“). I, 2 führt uns in die Stadt, die nicht fern von dem Walde liegt (ebenfalls p. 144 unten) und zwar in ein Zimmer in Rodericks Haus (p. 151), I, 3 in „a street discovered by twilight“ (p 158). Es ist jetzt 7 Uhr (p. 158 Manuel: „this is the time and place“ dazu p. 154 „come to the garden door at seven this evening“).

Zwischen I, 3 und II liegt die Nacht. II, 1 befinden wir uns im Zimmer eines Gasthauses (p. 164: „a chamber“ dazu p. 162). Der Ort verwandelt sich in eine Strasse (p. 170: „Enter Don Manuel in the street“), doch führt Scott keine neue Scene ein. Die Zeit der Handlung ist der Morgen des zweiten Tages (p. 165, 166: „last night“).

Der III. Akt erfordert „a great room in Don Manuels House“ (p. 176). In diesem Saal lässt Dryden zur Feier der bevorstehenden Vermählung ein Festspiel aufführen, das so viele technische Künste (Flugmaschinen, Versenkungen) voraussetzt, wie sie in Don Manuels Haus unmöglich ins Werk gesetzt werden können; er verwechselt also hier geradezu den Ort der Handlung des Stückes mit dem Theater, auf dem es aufgeführt wird; dieses Festspiel ist fast eine selbständige Vorstellung.

Die Orte in IV, 1 und 2 sind schwer zu bestimmen. Die erste Scene spielt wohl im gleichen Raum wie der III. Akt, die zweite an irgend einem Platz, der leicht in den Ort der dritten verwandelt werden kann. IV, 3 zeigt einen Felsen, durch welchen man eine Flotte vor Anker liegen sieht (p. 193 Bühnenanweisung). Es wird auch angedeutet, dass es bereits ziemlich spät ist. (p. 204: „The night grows on apace“).

Im V Akt befinden wir uns auf einem Lastschiff (p. 205: „in a carrack“). Die drei Scenen gehen am gleichen Platz vor sich, nur wird dieser in V, 1 durch Oeffnen eines weiteren Bühnenraums vergrössert (p. 206).

Das Stück erfordert im ganzen nicht weniger als zehn verschiedene Orte und dreizehnmaligen Wechsel. Die Zeit der Handlung umfasst einen Abend und den darauffolgenden Tag nebst anschliessender Nacht. Akt I spielt am Abend des ersten, II, III am zweiten, IV und V am Abend und in der Nacht des zweiten Tages.

Ganz verschieden von dieser ist die nächste Tragikomödie „**Secret Love.**“[2]) Wie schon erwähnt, war Dryden besonders stolz auf die Regelmässigkeit dieses Stückes. Und in der Tat die Einheit der Zeit ist

1) Ed. Scott-S. II, 125 seq.

2) Ed. Scott-S II, 413 seq.

nicht verletzt, die Dauer der Handlung beträgt nur einen halben Tag, wie auch Collins nachweist.[1]) „In Akt II the Queen says to Philocles:" „See me no more this day" in Akt III he is again taken into favor after his banishment of „scarce half an hour ago." Celadon has been accepted as a lover by Florimel in Akt II; in Akt III he mentions his „fidelity to you this long hour and a half." During that same afternoon the events of Akt IV take place (cf. the invitation to sup this afternoon, end of Akt III) which are immediately followed by those of Akt V."

Mit „Secret Love" haben wir es zum erstenmal mit einem Stücke zu tun, in dem Dryden, um allzu häufigen Ortswechsel zu vermeiden einen Ort anwendet, an dem ohne zu grosse Unwahrscheinlichkeit sich ganz verschiedene Ereignisse abspielen können, und wie er ihn noch öfter benützte, nämlich „Walks" diesmal „near the Court."

Alle drei Scenen des I. Aktes mit ihrer ernsten und heiteren Handlung spielen dort.

Akt II führt uns in „the Queen's apartment" (p. 441.). Auch dies ist ein allgemein zugänglicher Ort, ein Vorzimmer.

Akt III zeigt eine „Court Gallery" (p. 451), die ebenfalls als Schauplatz der ernsten und heiteren Handlung dient.

Akt IV kehrt in Scene 1 wieder zu den „Walks" zurück (p. 468), während für Scene 2 „the Queen's apartments" (p. 482) als Schauplatz dienen.

Akt V spielt wieder in einem Raum des Palastes. Da die Bühnenanweisung (p. 487) nur besagt „The Court" kann man wohl annehmen, dass es einer der bereits erwähnten Plätze ist.

Das Stück erfordert also nur drei verschiedene Orte und sechsmaligen Scenenwechsel.

In **„Marriage à la Mode"**[2]) ist der Vorteil eines neutralen Ortes noch mehr ausgenützt.

Akt I (Bühnenanweisung p. 261) und II (p. 281 „the new prince is just passed the end of the walk") spielen in den „walks". Für III, 1 entsprechen sie ebenfalls als Schauplatz den auftretenden Personen noch am besten. III, 2 zeigt zur Abwechslung „private walks" (wie aus Doralices Verabredung in II, 1 p. 287, die in III, 2 ausgeführt wird, hervorgeht); sie unterscheiden sich jedenfalls wenig von den anderen.

Für IV, 1 und 2 ist ein Ort schwer zu bestimmen, doch wird man wohl auch für diese beiden Scenen die Anlagen als Schauplatz betrachten müssen. IV, 3 zeigt uns einen Maskenball, der Ort ist nicht feststellbar. IV, 4 findet sich endlich eine Ortsangabe: p. 330: „An eating-house". Aus der Handlung in IV, 5 geht hervor, dass sie im Hause des Hermogenes spielt.

---

1) Collins, l. c. p. 43 note.

2) Ed. Scott-S. IV, 247 seq.

Der V. Akt mit seiner vielseitigen Handlung muss wohl wieder in den „walks“ spielen.

Für das ganze Stück ergeben sich also vier oder fünf verschiedene Orte, alle nahe aneinander gelegen; dabei ist sechsmaliger Wechsel erforderlich. Mit der fortwährenden Verwendung der Hofanlagen hat Dryden allerdings manche von den Ungereimtheiten begangen, die er selbst bei den Franzosen tadelt. Er lässt, ja alle Staatsaktionen und die komischen Scenen„ darunter solche, die fast nur im Toilettenzimmer einer Dame möglich sind (p. 304) im Freien an ein und demselben Platze vor sich gehen. Die Zeit, welche die Handlung einnimmt, lässt sich nicht ganz genau festlegen, denn es ergeben sich Widersprüche in den gelegentlichen Hinweisen.[1]) Man muss mindestens zwei Tage rechnen, es mögen aber vielleicht drei — doch nicht mehr — zu Grunde gelegt sein.

In **„The Spanish Friar“**)[2] führt uns der I. Akt in eine Strasse oder auf einen Platz der Stadt (p. 430: „just before this corner-house“), Scene 1 und 2 spielen am gleichen Ort. Es ist um die Zeit der Morgendämmerung (p. 415: „how goes the night?“ „she wears apace“.)

Von Akt II, dessen Zeit nicht genau bestimmt werden kann, spielt die 1. Scene in „the Queen's Antechamber“ (p. 433) das zum Staatsraum erweitert wird (p. 436: „the scene draws . . “. etc.); die 2. in einem Zimmer Lorenzos (p. 441 Bühnenanweisung und p. 442 Rede des Servant“); die 3. in einem Zimmer im Hause des Gomez (p. 445. Bühnenanweisung und folgende Scene.)

Zwischen dem II. und III. Akt liegt die Nacht (p. 462 „you are not what you were since yesterday“,)

III, 1 spielt wieder „in the street“ (p. 451) III, 2 in „Elvira's chamber“ (p. 453) III, 3 in „a bedchamber“ (p. 462) der Königin.

Die Zeit der drei Scenen ist nicht genau bestimmt, doch dürften sie im Laufe des Nachmittags spielen, denn in der 3. heisst es, „Torrismond sei schon dreimal bei der Königin gewesen (p. 467. Bert. „Whom she has thrice in private seen this day“), und wie er das viertemal kommt (p. 468), schilt sie ihn, dass er „these two long hours“ weggeblieben sei.

Akt IV beginnt mit Scene 1 vor Gomez Thüre (p. 472), am Nachmittag (p. 475: „this afternoon“); IV, 2 aber spielt am Hofe (483 „the court“) in einem unbestimmten Raum.

Zwischen (IV und V liegt die Nacht des zweiten Tages (p. 499: „last night“).

V, 1 zeigt wieder „a bedchamber“ (p. 497) der Königin, V, 2 „the palaceyard“ (p. 505); der ganze Akt spielt am Vormittag des dritten Tages.

---

1) Das „this very evening“ (p. 287) und die Tatsache, dass der König seine Tochter erst am Nachmittag kennen gelernt haben kann, ferner das „last night“ (p. 354) das sich auf IV, 4 und „last evening (p. 354) das sich auf III, 2 bezieht stehen nicht in Einklang.

2) Ed. Scott-S. VI, 393 sep.

Das ganze Drama erfordert neun Oertlichkeiten, einen zwölfmaligen Scenenwechsel und eine Dauer der Handlung von zweieinhalb Tagen. Akt I und II spielen am ersten, III und IV am zweiten, V am dritten Tage.

Von der letzten Tragikomödie **„Love Triumphant“**[1]) sagt Dryden im Vorwort, dass sie am Mittag des einen Tages beginnend bis zum Mittag des nächsten dauere. Im Stücke selbst findet sich nichts, was dagegen spricht.

Akt I wird wohl vormittags, Akt II nachmittags spielen (II, 2 p. 409: „what, Carlos, you have dined before me“.)

Zwischen Akt III und IV muss man die Nacht annehmnn, da Victoria im IV Akt zur Trauung geführt wird, was im III. Akt auf „to-morrow“ festgesetzt wurde (p. 429). Dies ist die einzige Zeitangabe im ganzen Drama.

Akt IV und V spielen dann am Morgen des zweiten Tages.

Die Ortsangabe, wie überhaupt die Bühnenanweisungen sind in diesem letzten Stück Drydens auffallend genau:

Akt I: „Presence Chamber“; II, 1: „Bedchamber“; II, 2: „Street“; III, 1: Victoria's Chamber“; III, 2: „Street before Lopez' House“; IV: „A Street with a Temple“; V, 1: „Lopez' House“; V, 2: „Royal Chamber“.

Also sechs Oertlichkeiten und achtmaliger Scenenwechsel

Vergleicht man damit das ältere Stück „A King and No King“, so sieht man, dass Drydens Drama eine viel stärkere Konzentration von Zeit und Ort der Handlung aufweist.[2]) „Die Zeitdauer lässt sich aus dem alten Stück nicht genau bestimmen, . . . die Handlung spielt sich innerhalb weniger Tage ab, aber nun liegt zwischen dem I. und II. Akt ein längerer Zeitraum, der ausgefüllt wird durch die Rückreise des Arbaces von dem eroberten Armenien . . . nach Spanien. Eine wie lange Zeit diese Fahrt in Anspruch genommen hat, ist ungewiss . . . Die Handlung vom II. Akt ab haben wir uns innerhalb weniger Tage sich abspielend vorzustellen. . . . Es ist hier nur innere, psychologische Handlung ohne äussere Zutaten.“

Die Verkürzung der Zeit ergab sich bei Dryden vor allem auch daraus, dass die Handlung des ganzen Stückes am gleichen Ort, oder wenigstens in der gleichen Stadt spielt, so dass grössere Entfernungen gar nicht in Betracht kommen. Die Vereinfachung des Ortes zeigt sich deutlich, wenn man die oben angeführten Ortsangaben von „Love Triumphant“ mit den hier angegebenen von „A King and no King“ vergleicht. Es spielt[3]) I, 1 im Lager des Arbaces in Armenien. I, 2 an einem anderen Orte des Lagers II, 1 zeigt ein Zimmer des Palastes der Hauptstadt Iberiens, II, 2 ein offenes Feld in der Nähe der

1) Ed. Scott-S. VIII, 365, sep.
2) cf. Schröder l. c. p. 39 seq.
3) cf. Schröder, l. c. p. 41.

Hauptstadt. III, 1 Zimmer im Palast, III, 2 Haus des Bessus, III, 3 Zimmer im Palast. IV, 1 Haus des Gobrias, IV, 2 Gefängnis, IV, 3 Haus des Bessus, IV. 4 Zimmer des Palastes. V, 1 Freier Platz vor dem Palast, V, 2 Gefängnis, V, 3 Haus des Bacurius, V, 4 Zimmer des Palastes.

Man sieht wie sehr Dryden im Vergleich zu den älteren Dramatikern auf Beschränkung des Ortes und der Zeit bedacht war. Zugleich ist aber das Stück auch ein Beispiel dafür, wie rein äusserlich die Regelmässigkeit oft von Dryden aufgefasst wurde. Denn obwohl er nur zwölf Stunden für die Dauer der Handlung ansetzte liess er in dieser kurzen Zeit mehr Ereignisse sich abspielen, als Beaumont und Fletcher in etlichen Tagen vorführten. Am Vormittag des zweiten Tages vollzieht sich bei Dryden die Empörung des Prinzen, die mit der Besetzung der Residenzstadt und der Gefangennahme des Königs endet, und am gleichen Vormittag noch wird der König wieder freigelassen, der Aufrührer begnadigt und die ganze Handlung zum glücklichen Schluss geführt.

### Die „heroic plays".

Bei dem letzten und auch bei anderen der bisherigen Stücke, besonders bei den nach spanischem Muster gedichteten, konnte bei der Feststellung der Orts- und Zeitbeschränkung nur die rein physische Möglichkeit der sich abspielenden Handlung berücksichtigt werden, ohne dass psychologische Unwahrscheinlichkeiten in der schnellen Entwicklung der Charaktere und ihrer Handlungen ins Gewicht fallen durften. In dieser Hinsicht wird bei den Stücken, die jetzt zu untersuchen sind, bei den „heroic plays", ein noch weniger strenger Massstab anzulegen sein. Mit Erwägungen, ob die eintretenden Umschwünge und die gefassten Entschlüsse in der gegebenen Zeit psychologisch möglich waren, darf man an diese Stücke nicht herantreten. Die Personen des heroischen Schauspiels haben etwas Uebermenschliches an sich. Eine einzige von ihnen ist imstande in der kürzesten Zeit das Schicksal einer Armee zu entscheiden, ihre Entschlüsse sind stets fertig und die Ausführung folgt ihnen auf dem Fusse. Die Handlungen solcher Leute darf man nicht mit dem gewöhnlichen Masse messen; wenn schon einmal solche unmögliche Gestalten in einem Drama auftreten, dann darf man auch bei einer Beurteilung der übrigen Verhältnisse des Stückes keine menschlich-natürlichen Erwägungen zu Grunde legen, man muss auch bei der Untersuchung von Ort und Zeit jenen Eigenschaften Rechnung tragen und darf nur solche Leistungen als unmöglich zurückweisen, die selbst die Kräfte dieser Ausnahmemenschen übersteigen. Diese Ueberlegung darf bei den jetzt folgenden Stücken nicht ausser acht gelassen werden.

### „The Indian Emperour" [1])

I, 1 zeigt uns ein „pleasant Indian country" etwa zwei Meilen von Mexico entfernt (p. 327 und Angabe am Ende des Personenverzeichnisses). Es ist Vormittag (p. 327: „you may reach the town by

1) Ed. Scott-S. II. 283. seq.

noon of day.") I, 2 führt uns in „a temple" „without the city gate" (p. 327). Auch diese Scene spielt Vormittags.[1])

Zwischen I, 2 und II, 1 liegt eine längere Zwischenzeit, fast ein halber Tag.

II, 1 handelt in „the Magician's cave (p. 341) zur Nachtzeit (p. 342: „Charm").

Zwischen II, 1 und II, 2 schwindet der Rest der Nacht.

II, 2 zeigt uns ein Feld vor der Stadt „betwixt the two armies" (p. 345) am Morgen des zweiten Tages. Der Ort wird verlegt „to the Indian country" für die kurze 3. Scene, es ist wohl die gleiche Gegend wie für I, 1; sie wird auch für II, 4 beibehalten, die Einführung einer neuen Scene wäre also hier nicht notwendig gewesen.

III, 1 beginnt wieder erst nach längerer Zwischenzeit; wir befinden uns in „ a Chamber Royal" (356), und es ist bereits Nacht (p. 359 „in this dark silence softly leave the town"). III, 2 zeigt uns das spanische Lager und Cortez' Zelt (p. 360) III, 3: „the scene changes to the Indian country"; es ist noch Nacht. In III, 4 wird der Ort wieder nach Mexico verlegt „to the heart of all the town" (p. 367). Es ist nun früh am Morgen des dritten Tages. (p. 365 „in two days' space" und unten „you are early here"). Die Handlung in dieser Scene ist sehr gedrängt und ausserordentlich umfangreich.

IV, 1 führt uns in „a prison" (p. 370); IV, 2 in „a Chamber-royal" (p. 374). Der ganze Akt spielt ziemlich lange nach dem III., denn Odmar hat in der Zwischenzeit zwei Ausfälle gemacht (p. 375). IV, 3 zeigt uns wieder die Spanier bei einem „grotto" nahe Mexico (p. 380). Es isr bereits ziemlich spät (p. 383: „the night comes on"). IV, 4 spielt in „a Prison" (p. 383). Die Spanier die IV, 3 gefangen genommen wurden, haben jetzt bereits wieder die Stadt erobert; es muss also doch mindestens spät in der Nacht sein (p. 388: „a dreadful night").

V, I befinden wir uns wieder in „a chamber royal" V, 2 enthält die als besonders typisch bei der Untersuchung der Bühnenverhältnisse angeführte Scene. Die Handlung endet noch während der Nacht. Das Drama benötigt somit zehn verschiedene Orte, die jedoch alle in der zugeteilten Zeit erreichbar sind; die Scene wird achzehnmal gewechselt.

---

1) Collins l. c. p, 40/41 gibt an, dass Dryden in I. 2 einen Fehler begangen habe, da er p. 334 bereits die Spanier auftreten lässt, nachdem erst etwa 100 Verse vorher Guyomar ihre Schiffe von ferne kommen sah. Er sagt Guyomar kommt „and reports to his father Montezuma that he has seen the ships of the Spaniards and in about a hundred lines more the ceremonies in the temple are interrupted by the arrival of Cortez and the others who figured in the first scene! The actual distance between the two localities and the actual time required to go from one to the other are certainly greater than even the latitude which Dryden would allow without overstepping the bounds of probability." Dies scheint nicht stichhaltig. Man braucht ja gar nicht annehmen, dass Guyomar die Schiffe schon gesehen hat, als sich die Spanier noch auf ihnen befanden. Die Flotte kann sehr wohl ihre Landungstruppen ausgeschifft haben, bevor sie in Sehweite der Stadt kam, eine von den Feinden beobachtete und gestörte Landung muss ja viel gefährlicher erscheinen. Dann rückten die Truppen zu Land und die Schiffe zur See gegen die Stadt vor. Die Pause zwischen I, 1 und I, 2 ist lang genug, um die Spanier einige Meilen marschieren zu lassen.

Die Dauer der Handlung beträgt drei Tage, eine Frist, welche, wenn unter den angenommenen Gesichtspunkten betrachtet, für die Handlung nicht zu kurz ist.

Für das nächste Stück **„Tyrannic Love“**[1]) beansprucht Dryden das Verdienst der Regelmässigkeit[2]): „the unities of place and time are more exactly kept, than perhaps is requisite in a tragedy.“

Ueber die Behandlung des Ortes äussert sich Collins bei diesem Stücke ziemlich eingehend. Er meint, der Ort hätte im ganzen Stück unverändert bleiben können, wenn nicht die Beschwörungsscene in dem „Indian cave“ eingeführt worden wäre. Und in der Tat, man kann ganz gut annehmen, dass das, was Dryden I, 1 „a Camp or Pavilion Royal“ II, 1 „Camp“, III, 1 „Royal camp“ heisst, V, 1 aber unbenannt lässt, immer das gleiche Zelt ist; nichts in dem Stücke spricht dagegen, es findet sich nur im V. Akt noch eine Erweiterung des Ortes durch Oeffnung eines Bühnenraumes (p. 424). Auch mit seinem Tadel über das ganz unmotivierte Auftreten der Personen in dem „Indian Cave“ ist Collins ganz im Recht. Seine Erklärung der Ungereimtheit in der Anmerkung genügt nicht, denn wenn auch vor dem Eintreten Maximins „the scene shuts“, so ist damit doch nur die „scene of Paradise“ verdeckt, die p. 424 „discovered“ worden war; der „cave“ ist aber wohl geblieben.

Ueber die Zeit sagt Collins, dass die Handlung möglicherweise nur einen Tag dauert; sie dauert sicher nicht länger, denn im IV. Akt bei Beginn der Beschwörung hören wir, dass es 7 Uhr ist (p. 420), die vorausgehende Handlung wie die folgende schliessen sich unmittelbar an; genauere Zeitangaben fehlen.

Das Stück umfasst also zwei Orte im Lager Maximins und dauert einen Tag.

Wir kommen jetzt zu dem umfangreichsten und verwickelsten von Drydens Dramen der heroischen Gattung, zu **„Almanzor and Almahide“**[3]); die Verwickelung lässt auch für Ort und Zeit nichts zu wünschen übrig.

Im ganzen I. Teil finden wir nur eine Ortsangabe. Aus der Handlung ergibt sich aber, dass der I. Akt auf einem Platze der Stadt spielt, der II. wohl in einer Halle oder in einem abgeschlossenen Hofe des Königspalastes (cf. Lyndaraxas Kommen und Gehen p. 52). Auch der III. Akt spielt wohl im Hofe eines Palastes (p. 68 „to guard the palace, Ozmyn, be your care“ und, „I'll to the turrets of the palace go“) wahrscheinlich des Albayzin. IV, 1 zeigt uns einen Hof der Alhambra (p. 75: „Of five tall towers which fortify this town, All but the Alhambra your dominion own“) IV, 2 zeigt eine Halle im Albayzin (p. 88: „Dispose of the Albayzin as you please“) V, 1 spielt „under the walls of the Albayzin“ (p. 97.) V, 2 geht wohl am gleichen Platze vor sich.

Für die Zeit des I. Teiles lässt sich folgendes festsetzen:

I, 1 muss ziemlich früh am Morgen sein, die Stadt ist noch nicht belagert (p. 45 „But towns exspecting sieges“.)

---

1) Ed. Scott-S. III, 369 seq.
2) Ed. Scott-S. III, 379.
3) Ed. Scott-S. IV, 1 seq.

Zwischen Akt I und II findet bereits ein Ausfall statt (II, 1 Angabe; „as returning from the sally p. 49.)

Für die Zeit des II. Aktes ist nichts genau ersichtlich.

Der III. Akt spielt bereits während der Nacht (p. 65: „This night is yours p. 67: „The streets with torches shine.")

Akt IV und V schliessen unmittelbar an.

Die Ereignisse überstürzen sich im III. IV. und V. Akt in der im heroischen Drama üblichen Weise.

Im II. Teil finden sich bedeutend mehr Ortsangaben:

I, 1: „A camp" (p. 123.) I, 2: „The Alhambra" (p. 129), eine Halle oder ein Hof.

II, 1: „A wood" (p. 137), wie die Handlung ersehen lässt, nicht weit vom Lager. II, 2: „The Albayzin" (p. 144), eine Halle oder ein Hof; II, 3: „The Alhambra" (p. 150), ebenso.

III, 1: „The Alhambra" (p. 155) wie II, 3. III, 2: „The Albayzin" (p. 163) wie II, 2; III, 3: „The Albayzin" (p. 168), doch diesmal ausserhalb des Schlosses (p. 165 mit Bezug auf die Ereignisse in III, 3: „Before the castle let a bar be set.")

IV, 1 — wie auch Collins nachweist[1]), ein Hof der Alhambra; IV, 2: „The Albayzin" (p. 179) wieder ausserhalb wie III, 3. IV, 3 „Gallery in the Alhambra" (p. 185).

Im V. Akt reichen die Bühnenangaben nicht aus, und es herrscht Widerspruch: V, 1 ist eine kurze Scene, die sich an einem beliebigen Ort abspielen kann; V, 2 befinden wir uns auf dem Vivaramblaplatze (p. 202, Bühnenanweisung.) Es wird nun p. 214 gemeldet, dass die Spanier diesen bereits betreten haben, sie kommen jedoch nicht auf die Bühne, die ihn doch vorstellt. Ausser dieser auch von Collins festgestellten[2]) Unklarheit, beweist auch noch die Stelle, in welcher (p. 213) der König von oben die Königin und Almanzor belauscht, dass dies nicht mehr der öffentliche Platz sein kann; das Gleiche bezeugt auch des Alabey Gefechtsbericht (p. 215). Collins' Versuch dies „Versehen Drydens" zu erklären, scheint nicht erfolgreich; er enthält einen Widerspruch: Collins will die ganze Scene p. 202-207 durch Oeffnen eines Vorhanges dem Beschauer sichtbar machen und dann wieder schliessen. Er sagt aber gleichzeitig, dass der Ort, an welchem Personen „above" auftreten an der Rückwand der Bühne liegt. Wenn nun der ganze hintere Raum der Bühne durch die wieder geschlossene Scene ausgefüllt ist, wie kann dann p. 213 der König „above" auftreten? Aber selbst wenn wir den König seitlich „above" erscheinen lassen, wird Collins Vorstellung noch nicht annehmbar, denn die Scene, die er bei p. 207 durch Schliessen des Vorhanges beenden will, geht ganz deutlich und ununterbrochen fort bis p. 210. Erst hier wird die Bühne von allen Personen geräumt; und es scheint, als ob hier noch ein Scenenwechsel eingeführt werden müsse. Ein solcher an dieser Stelle würde

1) Collins l. c. p. 53
2) Collins l. c. p. 54.

auch alle Schwierigkeiten wirklich heben. Dryden hat ja die Ortsveränderungen nicht immer eigens angegeben, so kann er es auch hier unterlassen haben. Das Versehen, das vorzuliegen scheint, würde also eher Scott zur Last fallen.

Auch die Bestimmung der Zeit der Handlung bietet für den zweiten Teil einige Schwierigkeiten. Collins nimmt an, dass die Handlung gleich am Tage nach dem Schluss des I. Teiles beginne[1]); dies kann nicht widerlegt werden, obwohl Aeusserungen auf p. 124 („last sally") p. 125 („their late defeat") und p. 129 („each sally we have made") dagegen zu sprechen scheinen und man auch den rastlosen Helden gern eine Ruhepause gönnen möchte und obwohl ferner p. 132 schon von Almanzors Ankunft in Malaga die Rede ist. Diese grosse Entfernung bis Malaga macht sich nochmals störend gelten. Die Akte schliessen sich in gedrängter Handlung aneinander, und doch wird Abenamar der in I, 2 erst nach Malaga abreiste (132 33) p. 142 schon wieder als in der Nähe der Stadt angekommen erwähnt; II, 3 p. 150 tritt er bereits vor den König und p. 151 erscheint auch schon Almanzor auf dem Schauplatze. Hätte Dryden Almanzor sich nach einem Ort in der Nähe Granadas zurückziehen lassen, so hätte er diese unmöglichen Reisen vermieden, die weit über den Rahmem der normalen heroischen Unwahrscheinlichkeit hinaus gehen.

Wenn man von alledem absieht, muss man den II. Teil gegen Mittag des auf das Ende des I. Teiles folgenden Tages beginnen lassen; die p. 124, 125, 129 erwähnten Ausfälle kann man ja in heroischer Weise als einem Vormittag erledigt annehmen.

Akt II und III füllen dann auschliessend, voll sich überstürzender Ereignisse den Nachmittag; IV fällt schon in die Zeit gegen Abend; IV, 3 finden wir eine Andeutung, die das bestätigt (p. 186 „'tis dark")

Der ganz V. Akt spielt am Morgen des zweiten Tages, wie aus der ganzen Handlung ersichtlich ist.

Die beiden Teile sind jedoch keine selbständigen Stücke, sie machen zusammen nur eines aus. „The Conquest of Granada" umfasst also: zehn verschiedene Orte, neunzehn Ortsveränderungen; die Dauer der Handlung beträgt mindestens zweieinhalb Tage. Die Zusammendrängung der überreichen Handlung auf diese Frist, kann natürlich nur durch die eigenartige Stellung des heroischen Schauspiels entschuldigt werden.

**„Aureng Zebe"** [2]) zeigte bereits in der Handlung deutlich eine Tendenz zur Vereinfachung; diese macht sich auch in der Verwendung von Ort und Zeit bemerkbar.

Für I, 1 findet sich keine Ortsangabe; es besteht aber kein Grund, nicht den gleichen Ort anzunehmen, wie er für den II. Akt angegeben ist, nämlich: „terrace walks" (p. 221).

---

1) Collins l. c. p. 55.
2) Ed. Scott-S. V. 179 seq.

Der I. Akt muss am Morgen beginnen, wie aus der ununterbrochenen Folge der Handlung und aus der Zeitbestimmung im IV. Akt hervorgeht. Zwischen dem I. und II. Akt finden drei Stürme der Mohren statt, die, sonderbar genug, durch „a warlike tune, shooting of guns and shouts" bei geschlossenem Vorhang angedeutet werden[1]). Hiemit glaubte Dryden wohl die Illusion zu fördern; er erreicht aber wahrscheinlich das Gegenteil, denn die Andeutung der Handlung verhindert ja gerade den Zuschauer sich eine längere als die wirklich verstrichene Zeit verflossen zu denken. Er muss sich so sagen, dass die drei Stürme während des doch kaum eine Viertelstunde dauernden Getöses stattfinden sollen, eine gänzliche Ruhe und Unterbrechung der Darstellung würde seiner Phantasie den Ablauf einer beliebigen Zeit sich vorzustellen erlaubt haben.

Wie bereits erwähnt, beginnt der Dialog des II. Aktes mit der Ortsangabe; „these terrace walks".

Der III. Akt ermangelt einer Ortsbezeichnung, spielt aber am gleichen Platze, (p. 240 „the freshness of the open air") nicht lange nach dem II. (p. 241 mit Bezug auf Akt II: „since two hours' time").

Der IV. Akt führt uns zu dem gefangenen Aureng-Zebe in einen Prunkraum (p. 237: „they lodge me, as I were the Persian prince"). Es ist bereits Abend. (Entsprechend dem Brief p. 239 „See me this night.")

Der V. Akt folgt fast unmittelbar (p. 276 wird Morats Ankunft gemeldet. V, I tritt er auf) und spielt während der Nacht (p. 278 öfter: „the night", auch in den folgenden Seiten). Als Ort kann man wieder die „terrace walks" annehmen, denn wenn auch öfter von einer Citadelle die Rede ist, braucht man keinen Scenenwechsel vermuten, da ja die „walks" einen Teil derselben bilden können und es nur allgemein heisst: „within, without and round the citadel" (p. 283).

Das ganze Stück erfordert also nur zwei Orte und dreimaligen Wechsel; es geht während eines Tages und der darauffolgenden Nacht vor sich.

In Racines „Mithridate" fehlt jede Ortsangabe, doch geht aus der Handlung hervor, dass ein Wechsel überhaupt nicht stattfindet und dass das ganze Stück in einem Raume des Residenzschlosses spielt.

Auch die Zeitangaben sind äusserst spärlich; es ist jedoch aus dem Verlauf des Stückes ersichtlich, dass es an einem Tag spielend gedacht ist: Die Akte und Scenen folgen mit kurzen Pausen aufeinander. Ausserdem findet sich (l. c. p. 78) eine Zeitangabe in IV, 3 „ce matin", die sich auf II, 1 bezieht. Da I unmittelbar II, 1 vorausgeht und V unmittelbar auf IV folgt ergibt sich auch daraus eine Dauer der Handlung von einem Tage.

Dryden ist also was Ort und Zeit betrifft wenig von seinem Vorbild abgewichen.

---

1) Ed. Scott-S. V, 219 seq.

**Die Tragödien:**

Bei den nun folgenden Tragödien haben wir schon bei der Handlung Drydens Streben nach Einheit festgestellt; dieses wird natürlich auch auf Ort und Zeit seinen Einfluss üben.

In „All for Love“[1])[2]) spielt die ganze Handlung an einem Platz dem Tempel der Isis und zwar ohne gröbliche Verletzung der Wahrscheinlichkeit, für welche bei den Tragödien natürlich ein strengerer Massstab anzulegen ist als bei den „heroic plays“.[3])

Die Zusammendrängung der Zeit auf einen Tag bringt aber grosse Unwahrscheinlichkeiten mit sich: es werden an einem Tag zwei bedeutende Schlachten geschlagen, noch dazu zwischen den Akten des Dramas, so dass die Zeit, welches dieses selbst in Anspruch nimmt, auch noch in Abrechnung kommen muss.[4]) Direkte Hinweise auf die Zeit finden sich in dem Stücke zwar nicht, doch lässt die ganze Handlung keinen Zweifel, dass eine Dauer von nur einem Tage angenommen ist.

Ein Vergleich mit Shakespeare's Stück zeigt die grosse Verschiedenheit der Anlage des Drydenschen Dramas deutlich. Shakespeare führt uns an achtzehn verschiedene Orte und wechselt den Ort der Handlung achunddreissigmal.[5]) Die Dauer der Handlung ist bei ihm nicht genau festzustellen; auf der Bühne dargestellt sind allein schon 12 Tage[6]), die durch grosse Zeiträume von einander getrennt sind. Diese machen immerhin einige Jahre aus, wenn man auch nicht annehmen braucht, dass sie von Shakespeare als die historische Zeit von zehn Jahren ausfüllend gedacht waren. Dryden hat die Ereignisse dieser langen Jahre so weit sie für sein Stück von Bedeutung waren in Berichten oder Gesprächen angedeutet. Aber auch die, welche er im Verlauf des Stückes wirklich berührt, erstrecken sich bei Shakespeare auf mehrere Tage, während sie bei ihm auf 24 Stunden zusammengedrängt sind.

Alles in allem hat Dryden aus dem äusserlich sehr unzusammenhängenden Elisabethanischen Stück eine Tragödie zurechtgemacht, die den strengsten Vorschriften der französischen Klassizisten entspricht, aber allerdings auch die gewöhnlichen Verfehlungen gegen die Wahrscheinlichkeit, welche sich in den französischen Stücken jener Zeit finden, nicht vermeidet.

---

1) Ed. Scott-S, V, 305 seq.

2) Ueber „Amboyna“ (V, 1) sei nur kurz bemerkt, dass das Stück auf einem Fort und in dessen nächster Nähe vor sich geht, dass es acht Oertlichkeiten nötig macht, die zum Teil durch Erweiterung der Bühne gewonnen werden; ferner dass die Handlung drei Tage dauert („afternoon“ p. 33, „morning“ p. 40, evening IV, 1 p. 53; Verhandlung am 3. Tag).

3) Miss Sherwood meint zwar, dass Dryden „a change from the temple of Isis to Cleopatra's palace“ vornahm, auch Rosbund ist der gleichen Ansicht, doch ist kein genügender Grund zu dieser Annahme vorhanden, wie auch Hannmann l. c. p. 51 und 52 ausführt. Vergl. auch Lundbeck l. c. p, 106 „hele handlingen foregår in Isis's Tempel og scenerne er alle forbundene“.

4) cf. Hannmann l, c. p. 50 seq.

5) Rosbund, l. c. p. 18.

6) Daniel, l. c. p. 239 seq.

„All for Love" ist jedoch das einzige Stück, in dem Dryden sich so strenge an die Regeln gebunden hat. In seiner nächsten Tragödie **„Oedipus"** [1]) kehrt er bereits wieder zu seiner eigenen theoretischen Auffassung von Einheit des Ortes und der Zeit zurück.

Der I. Akt dieses Stückes spielt in einer Strasse Thebens (p. 137 Bühnenanweisung); die Zeit ist nicht bestimmt, es mag Nachmittag sein, da es im nächsten Akt bereits Nacht ist und die Handlung ohne grössere Pause anschliesst.

Der II. Akt führt uns in „An open Gallery"; es ist Nacht, wie ebenfalls in der Bühnenanweisung gesagt ist (p. 158).[2])

Akt III spielt in einem „dark grove" (p. 174.) noch während der Nacht, zwischen III und IV ist aber die Nacht ganz verstrichen zu denken.

Akt IV führt uns auf einen offenen Platz im Königspalast (p. 201: „rank them in equal part upon the square, then open every gate of this our palace and let the torrent in".) Er spielt am Morgen des zweiten Tages (p. 199: „since the morning dawned").

Akt V spielt am gleichen Orte und anschliessend an Akt IV.

Die Benützung der Erzählungen, die zur Beschränkung der Handlung auf die Vorführung der Katastrophe nötig waren, dient natürlich gleichzeitig auch zur Beschränkung von Ort und Zeit. Bei ihrer Anwendung folgte Dryden nur seinen Quellen.

Der Ort der Handlung des Oedipus umfasst also vier verschiedene Plätze und wechselt nur viermal, jedesmal bei Beginn eines der vier ersten Akte.

Die Dauer der Handlung erstreckt sich auf zwei Tage in der oben angeführten Verteilung.

Dryden ist also von seinem klassischen Vorbild abgewichen. In Sophokles „Oedipus" spielt ja die ganze Handlung vor dem Palast des unglücklichen Königs. Ein Ortswechsel findet nicht statt. Der Chor verlässt die Bühne niemals und die ohne Pausen einander ablösenden Chorstrophen und Auftritte lassen erkennen, dass die Dauer der Handlung die Dauer der Aufführung nicht überschreitet.

**„Troilus and Cressida"** [3]) bot einer Bearbeitung im Sinne der Einheiten besonders grosse Schwierigkeiten; dabei hat Dryden das ganze Stück mit wenig Sorgfalt abgefasst [4]), so dass sich manche grobe Unwahrscheinlichkeiten durch seine Umänderung ergeben. Trotzdem sagte er in der Vorrede [5]): „I made with no small trouble an order and

1) Ed. Scott-S. VI, 121 seq.

2) Diese Bühnenanweisung ist die einzige in allen Dramen Drydens, die eine Zeitangabe gibt.

3) Ed. Scott-S. VI, 241.

4) Delius führt in seinem Artikel mehrere Beispiele hiefür an.

5) Ed. Scott-S. VI, 256.

connexion of all the scenes; removing them from the places where they were inartificially set... „I have so ordered them that there is a coherence af them with one another and a dependence on the main design."

Er hütet sich aber für den Ort genaue Angaben zu machen und beschränkt sich auf zweierlei ganz allgemeine Hinweise. Den Schauplatz für I, 1; II, 3; III, 1; IV, 2; V, 2 bezeichnet er mit „A camp"; den der übrigen Scenen mit „Troy".

Im einzelnen ergibt sich folgendes: I, 1 „a camp" ist das griechische Lager am Morgen eines Tages im 10. Jahr der Belagerung Trojas (p. 289). I, 2 „Troy" stellt eine Strasse oder einen Platz in Troja vor, wo Pandarus und Cressida die Helden an sich vorüberziehen lassen. Ebenfalls am Vormittag, (p. 296 unten: „god morrow").

II, 1 „Troy" stellt wohl wieder den gleichen Platz vor, auf welchem jetzt die Helden versammelt sind. II, 2 spielt vor dem Hause des Pandarus, das wahrscheinlich an dem gleichen Platze liegt (p. 311 Pand.: „get thee in, get thee in" Troil.: „I stalk about your doors.") Zeitangaben fehlen, doch ist der erste Tag sicher noch nicht verflossen. II, 3 spielt wieder im griechischen Lager.

III, 1 zeigt wieder das Lager mit dem Zelt des Achilles (327/8 Achilles, Thersites und Patroklus gehen in das Zelt hinein p 328: „tent").

Für III, 2 ist die Feststellung des Ortes der Handlung sehr schwierig. Hält man sich an die Sceneneinteilung der Congreveschen und Scott'schen Ausgabe so ergeben sich folgende Ungereimtheiten:

Man muss, wie dies auch Rosbund tut, als Ort der Handlung wieder die Strasse mit Pandarus' Haus annehmen, das ergibt sich aus dem Verlauf der ganzen Scene. Es muss sich nun aber auch die Liebesscene zwischen dem Prinzen Troilus und Cressida auf offener Strasse abspielen; da ferner keine Unterbrechung angegeben ist, geht die Handlung auf Seite 334 nach „Enter at one door Aeneas with a torch" etc. ohne Pause weiter und doch wird Aeneas gleich mit „good-morrow" begrüsst und p. 337 kommen Troilus und Cressida schon wieder aus dem Hause, wobei Pandarus mit ihnen spricht, als ob sie die ganze lange Nacht zusammen gewesen wären (p. 338.) Ausserdem ertönt jetzt aufeinmal ein „Knock within" nach welchem Cressida fragt „who is that at the door?", so dass man auf einmal in einem Hause zu sein glaubt. (p 338). Gleich darauf tritt dann aber Hektor auf, der sich p. 336 entfernt hat um sich zu Pandarus Haus zu begeben und nun auf einmal, ohne dass die Scene gewechselt hätte, vor demselben ankommt. Aehnliche Schwierigkeiten ergeben sich im IV. Akt, 2. Scene.

Man kann nun annehmen, dass Drydens Nachlässigkeit alle diese Unwahrscheinlichkeiten verursacht hat; man kann sich aber auch vorstellen, dass Dryden die Scene in Wirklichkeit gar nicht ungebrochen aufgeführt haben wollte und die nötigen Veränderungen, ohne sie eigens vorzuschreiben, einfach dem Regisseur überliess. In der Congreve'schen Ausgabe fehlt ja auch in anderen Stücken die Abteilung in Scenen. Scott hätte sie allerdings hier, um konsequent zu sein, einfügen müssen. Um diese Frage zu entscheiden, wäre also eine textkritische Unter-

suchung nötig. Das Wahrscheinlichere ist wohl eine Nachlässigkeit Drydens, denn wenn man auch durch Abteilung der Scene oder durch Ortserweiterung mit Hilfe der Unterbühne die Unmöglichkeiten vermeiden könnte, würde immer noch manches zweifelhaft bleiben.

Im IV. Akt 1. Scene ist es, wie erwähnt, wiederum schwer zu entscheiden ob die Handlung in Pandarus' Haus oder vor demselben stattfindet. Die Rufe des Aeneas von „within" geben keinen genügenden Anhaltspunkt. IV, 2 findet sich eine Ortsangabe: „Achilles" and Patroclus standing in their tent." Aber auch hier stösst man, wie schon erwähnt, auf Schwierigkeiten. Rosbund[1]) führt diese ebenfalls an: „Troilus geht fort um sich zum Zelt des Calchas zu begeben, tritt aber in derselben Scene wieder auf", als ob er dort angelangt wäre. In IV, 2 finden wir auch einen Anhaltspunkt für die Zeit; es muss bereits Nacht sein (p. 360: „Hector etc. going with torches over the stage" p. 369: „sweet moon" „to fight at midnight") also die Nacht des zweiten Tages.

V, 1 beginnt am Morgen des dritten (p. 371: „the sun mounts apace.") und führt uns nach Troja. V, 2 bringt uns wieder ins griechische Lager und zwar vor Calchas' Zelt (383: „that' s Calchas' tent").

Das Stück erfordert also drei Tage und ungefähr elfmaligen Scenenwechsel, der uns an fünf bis sechs verschiedene Orte führt, welche ja kaum einwandfrei festzustellen sind. Die Vereinheitlichung von Ort und Zeit ist also entschieden noch schlechter gelungen als die der Handlung. Die Zeit ist überhaupt nicht gekürzt, sie umfasst auch im Original wohl nicht mehr als drei Tage.[2])

### „Don Sebastian". [3])

In I, 1 ist der Ort ein „market-place under the castle"; über die Zeit ergibt sich nichts Sicheres aus dem Inhalt.

II, 1 spielt in den „Terrace-Walks on the side of the Castle of Alcazar" (p. 346), II, 2 in „a Garden, with lodging rooms behind it or on the sides" und zwar wie aus der Scene hervorgeht im Umkreis des Schlosses.

Zwischen II und III vergeht die Nacht. (p. 379: „for such a night").

III, 1 spielt in „a Terrace Walk or some other public place in the Castle of Alcazar. III, 2 ist „a Night-scene of the Mufti's Garden, where an Arbour is discovered" (p. 391).

IV, 1 zeigt uns ein Gemach in „Benducar's Palace, in the Castle of Alcazar", die Zeit ist um Mitternacht (p. 404 unten: „this noon of night"); IV, 2 hat als Schauplatz wieder „a Night-Scene of the Mufti's Garden"; IV, 3 spielt in „the Castle Yard."

---

1) Rosbund l. c. p. 18.
2) Rosbund l. c. p. 20.
Daniel, l. c. p. 180 dagegen berechnet vier Tage für das Stück Shakespeares.
3) Ed. Scott-S. VII, 285 seq.

Akt V führt uns in einen „Room of State“ und zwar gegen Morgen des zweiten Tages, denn die Ereignisse müssen wohl den Rest der Nacht in Anspruch genommen haben.

Das Drama ist also sehr einfach gegliedert: es umfasst sechs verschiedene Schauplätze und erfordert neunmaligen Ortswechsel. Die Zeit erstreckt sich auf zwei Tage und eine ganze Nacht.

Auch das letzte Trauerspiel ist ziemlich einfach: Es ist „**Cleomenes.**“[1])

Ueber die Zeit sagt Dryden in der Vorrede: „The time might easily have been reduced into the space of twenty four hours, if J would have omitted the scene of famine in the fifth act“ [2]), seine Angaben stimmen mit dem, was sich aus dem Stück ergibt überein.

Akt I, II, III, IV spielen am ersten Tage, eine genaue Zeitbestimmung ist nicht möglich; Akt V spielt drei Tage und zwei Nächte später (p. 336: „three rising days and two descending nights“).

Der Ort der Handlung ist in I, 1 „the Sea-port of Alexandria“.

In II, 1 ergibt sich kein Grund zu einer Aenderung. II, 2 spielt „in the Apartment of Cassandra“ welches zu einem Festsaal erweitert wird (p. 292: „the scene opens“ etc.).

III, 1 führt uns in „the King's Apartment“, III, 2 in „a Temple with Illuminations“ III, 3 wieder an den Hafen (p. 313).

IV, 1 zeigt uns „an Antechamber of Cassandra's Lodging“, es ist wohl das gleiche wie II, 2.

V, 1 spielt am gleichen Orte, V, 2 dagegen in „a Prison“ und obwohl Scott eine weitere Scene nicht einführt, muss man einen nochmaligen Ortswechsel zu einer Strasse annehmen; die Kampfscenen und auch die Bühnenanweisung auf Seite 354 erfordern dies.

Hiemit ergeben sich sieben verschiedene Orte, ein achtmaliger Scenenwechsel und für die gesamte Dauer der Handlung vier Tage.

### Die Operas“.

Es wäre ein müssiges Beginnen auch noch für **„The State of Innocence“** Ort und Zeit feststellen zu wollen, obgleich man eine Dauer von zwei Tagen berechnen könnte (III, 1: „the night grows on“, IV: „high mounted sun“). Was soll der Ort bedeuten für Geister mit unbegrenzter Bewegungsmöglichkeit und in einem Stücke, in dem es sich um Himmel, Hölle und Paradies handelt!

In **„King Arthur“** [3]) dagegen kann man einen menschlichen Massstab anlegen und man wird herausfinden, dass das Stück trotz seiner „opera“-mässigen Handlung regelmässig im Sinne der Dryden'schen Theorie ist.

Für I, 1 ist der Platz unbestimmt;

I, 2 führt uns an „a Place of Heathen Worship“ (p. 147);

---

1) Ed. Scott-S. VIII, 203 seq.
2) „ „ „ VIII, 220.
3) „ „ „ VIII, 123 seq.

II, 1 zeigt uns ein Schlachtfeld (p. 152: „this bloody field"), II, 2 „a Pavilion" in dessen Nähe, wie aus der Handlung p. 160 hervorgeht.

III, 1 hat denselben Schauplatz wie II, 2. III, 2 führt uns in „a deep wood" in welchem sich mancherlei Zauber ereignet.

IV spielt noch im gleichen Walde, V ebenfalls, aber in der Nähe des Zauberschlosses. (p. 189: „the works are weak, the garrison but thin".)

Für die Zeit ergibt sich, dass I, 1 am Morgen spielt (p. 152: „as but this morn" mit Bezug auf I, 1). Während I, 2 geht hinter der Scene eine ganz unnatürlich gekürzte Schlacht vor sich.

In II, 1 ist es bereits Abend (p. 154: „this evening") II, 2 schon Nacht (p. 159: „the night has wildered us").

Zwischen Akt II und III vergeht der Rest derselben.

III, 1 spielt am Morgen, III, 2 um Mittag (p. 169: „Noontide hour is almost past").

Aus der Handlung des IV. und V. Aktes ergibt sich weiterhin, dass das Drama noch am gleichen Tage endet.

Die genauen Andeutungen der Zeit zeigen schon, dass es Dryden um die Regelmässigkeit des Stückes zu tun war. Es umfasst fünf verschiedene Orte, die Scene wechselt fünfmal, nebenbei aber erfordern die Zaubereien Erweiterungen und Veränderung des Ortes. Die Dauer der Handlung beträgt zwei Tage.

---

## D. Vergleich zwischen Theorie und Praxis. Rückblick.

Wie verhalten sich nun die Ergebnisse, die wir aus dieser Untersuchung von Drydens Praxis gewannen, zu den Resultaten unserer Betrachtung seiner eigenen Theorie und welche allgemeinen Bemerkungen über des Dichters Stellung zu den drei Einheiten lassen sich noch kurz zusammenfassen?

Am schlechtesten erfüllte Dryden die Forderung seiner Theorie in Bezug auf die Einheit der Handlung. Hier bereitete ihm die Rücksicht auf das Publikum die grössten Schwierigkeiten und hier machte sich auch der Mangel seiner Begabung am meisten fühlbar. Dryden war kein produktives Genie, das beweist schon die Art und Weise seiner fortwährenden Imitation fremder Stücke, die er nicht wie ein Shakespeare mit neuem Geist erfüllte und vertiefte, sondern an welchen er mehr mit äusseren Mitteln herumkünstelte. Er war nicht fähig eine grosse Handlung zu erdichten, die trotz der äusseren, den Zuschauer fesselnden Mannigfaltigkeit die innere Einheit eines wahren Kunstwerkes besessen hätte; so musste er sich damit begnügen in mehr intellektueller Tätigkeit die „plots" seiner Stücke zusammenzufügen. Einem glücklicheren, schöpferischen Kopfe hätten sie von Anfang an als ein organisches Ganze vor Augen geschwebt. So kommt es, dass das angestrebte „conducing to the main design" so oft auf eine rein äusserliche, ausgeklügelte Verbindung hinauslief. Immerhin gelang es Dryden auch auf seine Weise

öfters eine ziemliche Einheit zu erzielen; wir konnten etwa sechs in dieser Hinsicht erfolgreiche Versuche feststellen. Zu diesen war vor allem „All for Love", „Cleomenes", „Amphitryon" und „Aureng-Zebe" zu rechnen; „The Wild Gallant" und „An Evening's Love" konnten mit Vorbehalt ebenfalls dazu zählen. In den anderen Stücken trat das Streben nach Einheit neben dem Bemühen, dem Publikum eine möglichst abwechslungsreiche und verwickelte Handlung zu bieten, in den Hintergrund, ja oft ist die Einheit absichtlich ausser acht gelassen. Man darf eben nicht vergessen, das sich der Dichter mit seinen Dramen nicht allzuviel Mühe gab und dass viele von ihnen nur ein Produkt äusseren Zwanges waren.

Weit besser glückte Dryden die Verwirklichung seiner Theorie der Einheit des Ortes. Wir fanden kein einziges Stück, das sich mit ihr in Widerspruch befunden hätte; nur Almanzors und Abenamars Reise nach Malaga im II. Teile der „Conquest of Granada" muss als ein Verstoss gegen sie erklärt werden. Ausserdem ist auch noch an die Ungereimtheiten in „Troilus and Cressida" zu erinnern.

Auch die Einheit der Zeit ist in allen Dramen so weit berücksichtigt, als Dryden in seinen Abhandlungen gefordert hatte. Zwei bis drei Tage gestattete er für die Dauer einer Handlung und, abgesehen von „Cleomenes" überschritt keines seiner Werke diese Frist. Innerhalb dieser dreitägigen Frist aber legte er auf weitere Zeitbeschränkung keinen Wert; ob ein, zwei oder drei Tage vergingen, war ihm nicht sehr wesentlich, wenn nur diese äusserste Grenze nicht überschritten wurde. Manche seiner Stücke hätten sich wohl auf eine kürzere Zeit zusammendrängen lassen, ohne dass dies ihrer inneren Wahrscheinlichkeit geschadet hätte; ganz gut ersichtlich ist dies bei denen, in welchen Dryden seinen Quellen gegenüber die Zeit der Handlung verlängert hat.

Der Umstand, dass Dryden die selbstgesetzte Grenze für Ort und Zeit nicht überschritt, lässt seine Stücke in Bezug auf diese beiden Einheiten regelmässig erscheinen. Wenn wir aber bei einigen von ihnen näher zusehen, finden wir, dass sie gerade gegen den Geist der Regeln, gegen das, was an denselben gut und beachtenswert, wäre trotzdem verstossen. Innerhalb der eingehaltenen 3 Tage und der durch sie bedingten Ortsbeschränkung schaltet Dryden mit Ort und Zeit oft nur um so regelloser. Nicht nur am Ende jeden Aktes, nein nach jeder Scene kann bei ihm ein Wechsel zwischen weit abliegenden Orten eintreten, wie ein Rückblick auf seine Stücke, besonders auf: „The Wild Gallant", „The Assignation", „The Rival Ladies", „The Spanish Friar", „The Indian Emperour", „Almanzor und Almahide", „Troilus and Cressida" und „Don Sebastian" zeigt. Dieser Wechsel ist allerdings oft durch Drydens Vorlage, in den Tragikomödien auch durch den Wechsel zwischen ernster und komischer Handlung bedingt, findet sich aber, wie die Aufzählung zeigt, auch in anderen Stücken.

Auf eine ähnliche Verteilung der Zeit ist seltener hinzuweisen. Doch ordnet Dryden die zum Ausgleich zwischen der Dauer der Handlung und jener der Vorstellung dienenden Zeitabschnitte, die während der Pausen verlaufend zu denken sind, manchmal, selbst bis zur Dauer fast einer

ganzen Nacht („Indian Emperour", „Troillus and Cressida"), nicht nur zwischen den einzelnen Akten, sondern sogar zwischen den einzelnen Scenen an. („Wild Gallant").

Ferner drängte er in die Frist, die er der Handlung zugemessen hatte, oft eine solche Menge von Ereignissen zusammen, dass bei der Untersuchung vieler Stücke ein normaler Massstab bei der Prüfung der Wahrscheinlichkeit und moralischen Möglichkeit nicht angelegt werden konnte. Dass er mit einer solchen Praxis mehr gegen den Geist und gegen eine vernünftige Auffassung der Regelmässigkeit sündigte, als durch eine Uebertretung der dreitägigen Frist, scheint ihm nicht zum Bewusstsein gekommen zu sein.[1])

Die Forderung eines Unterschiedes zwischen der Dauer einer Komödie und der einer Tragödie hat Dryden in der Praxis vollständig ausser acht gelassen. Es ist überhaupt unmöglich bei ihm einen Einfluss der Art des Stückes auf die der Handlung zugemessene Dauer oder auf die Verteilung der Zeit und Handhabung des Ortswechsels nachzu weisen.

Von den sechs Stücken, die einen Tag beanspruchen sind zwei Comödien, zwei heroische Schauspiele, eines ist eine Tragödie und eines eine Tragikomödie.

Von den acht (bezw. zehn) deren Handlung zwei Tage währt, sind drei Comödien, zwei Tragödien (zwei Opern) zwei Tragikomödien und eines ist ein „heroic play", welches aber aus zwei fünfaktigen Teilen besteht.

Von den sechs aber, die sich auf drei Tage erstrecken, sind zwei Tragikomödien und zwei Tragödien, eines ist eine Comödie und eines ein heroisches Schauspiel.

Auch diese gänzliche Unabhängigkeit der Zeitdauer von der Art des jeweiligen Stückes bestätigt die Annahme, dass bei Dryden die Uebereinstimmung eines Stückes mit den Regeln öfters nur ein unorganischer Aufputz sei („mechanic rules").

Besonders bei den heroischen Schauspielen ist dies in die Augen springend. Die Unabhängigkeit, die der Dichter durch das Fehlen jeder Zeit beanspruchenden Charakterentwicklung und durch die Vernachlässignng jeder Rücksicht auf die moralische Wahrscheinlichkeit der dargestellten Leidenschaften in diesen Stücken geniesst, macht es ja möglich alle die zahlreichen Ereignisse derselben in die Zeit von einigen Tagen zusammen zudrängen, aber dem ganzen Stile dieser Stücke entspricht diese Beschränkung keineswegs, sie ist nur eine rein äusserliche Zutat. Diese „heroic plays" sind eben auch das typischeste Produkt jener schon von vorneherein zum Misserfolg verurteilten Be-

1) Es sei hier hingewiesen auf ein Urteil Lessings, des klassischen Bekämpfers der Regeln, über eine Art der Komposition, die genau der oben geschilderten Drydens entspricht. Lessing (l. c. p. 263) sagt: „Der Ort, welcher zu Anfang des Aktes ist, muss durch diesen ganzen Akt dauern, und ihn vollends in ebenderselben Scene abändern oder auch nur erweitern oder verengern ist die äusserste Ungereimtheit der Welt".

mühungen Drydens, den Geist des englischen Dramas mit dem des französischen zu verschmelzen.

Die anderen Stücke besonders die Comödien und einige Tragödien fügen sich mit mehr innerer Wahrscheinlichkeit dem Rahmen der Einheiten ein; ein so greller Widerspruch zwischen äusserer Form und innerem Geist ist bei keinem mehr nachzuweisen. Im allgemeinen gewährte ihm seine liberale Auslegung der Theorie genügende Bewegungsfreiheit, so dass er bedeutend weniger behindert und eingeengt war als seine französischen Lehrmeister.

So konnte er denn auch manche der von diesen gebrauchten Kunstmittel oder vielleicht besser Kunstgriffe entbehren.

Er vermeidet, ausser an den in der Exposition nicht zu umgehenden Stellen, die von den Franzosen so oft angewendeten Erzählungen von Teilen der Handlung, die auf einem andern Schauplatz spielen, es findet sich in seinen Dramen auch keine jener ausgearbeiteten Botenscenen, die statt dramatischer Handlung lange Berichte auf die Bühne bringen und die Schauspieler zu stummem Spiele zwingen. Drydens Publikum verlangte vor allem Handlung und die englische Bühne erlaubte ihm auch eine solche in allen Teilen darzustellen, jede der Parteien auftreten zu lassen, anstatt die Vorgänge zu erzählen. Dass er dieser Schaulust oft zu weit entgegen kam, haben wir des öftern Gelegenheit gehabt zu erwähnen; ein kleiner Zug mag hier noch zur Ergänzung dienen, Ward sagt von den Dramen der Restaurationszeit im allgemeinen: „We hardly come across a comic drama without finding the „dancers“ introduced into it, as a rule unconnected with the action save by some formal expedient,“[1]) und wirklich fügt sich auch Dryden diesem Herkommen, das der Handlung oft ganz fremdartige Bestandteile aufbürdet. In allen Komödien ausser in „Limberham,“ wo eine Rüpelscene als Ersatz eintritt, in allen Tragikomödien ausser in „Secret Love“ und „The Spanish Friar,“ ja sogar in ernsten Stücken, wie z. B. im „Indian Emperour“ kommen bei ihm solche Tanzscenen vor; in Amphitryon holt Merkur das Ballet sogar ganz unvermittelt aus der Erde hervor.

Von den Franzosen übernimmt Dryden aber doch auch wieder manches. So ist seine oftmalige Anwendung von Orten wie die bekannten „Walks“ oder „Terrace Walks“ wohl auf den Einfluss der allgemeinen und neutralen Theaterorte der französischen Bühne zurückzuführen. Ihre Anwendung war ja sehr vorteilhaft, da sich auf ihnen ohne grobe Unwahrscheinlichkeit alle möglichen Personnen treffen konnten.

Vor allem aber wendet Dryden seine volle Aufmerksamkeit der „liaison des scenes“ zu. Das „Keeping full the stage“ und die „unbroken scenes“ schienen ihm von grosser Wichtigkeit, oftmals rühmt er seine Stücke in dieser Hinsicht,[2]) und es ist überflüssig Beispiele

1) Ward. l. c. p. 325.
2) Z. B. im Prolog zu „Secret Love“ Ed. Scott-S. II, 422.

seines Verfahrens zu geben, wo ein Blick in ein beliebiges seiner Stücke solche in Menge liefert. Besonders lehrreich sind in dieser Hinsicht die Tragikomödien, in denen oft ein Wechsel oder Uebergang von einer Scene der ernsten Handlung zu einer solchen der heiteren durchgeführt wird ohne dass eine Ortsveränderung eintritt; z. B. in „Secret Love" II, 1; III, 1; IV, 1; V, 1; „Marriage à la Mode" I, 1; II, 1; III, 1 V, 1; „The Spanish Friar" V, 2; „Love Triumphant" I, 1; IV, 1.

Diese Uebernahme französischer Regelmässigkeit in der Komposition hat sicher ihre guten Früchte getragen; den gerade die „liaison des scènes" verhindert eine Unterbrechung der Aufmerksamkeit des Zuschauers und lässt diesen die Handlung ohne Schwierigkeit erfassen.

Hiemit dürften alle Punkte, die für Drydens Stellung zu den Einheiten in Betracht kommen, ihr Berücksichtigung gefunden haben.

Man mag nach alledem bedauern, dass in England im Gegensatz zu Spanien, sich nicht ein Mann fand, der gestützt auf alte nationale Traditionen, das Joch der von englischen und französischen Klassizisten gepredigten Regeln abgeschüttelt und durch seine Werke der volkstümlichen Kunstanschauung zum Siege verholfen hätte. Aber man muss auch bedenken, dass die Vermittlerrolle, die Dryden spielte, in dem er die Regeln der englischen Bühne anzupassen strebte, einen günstigen Einfluss auf die Literatur dieses Landes ausübte; entsprach sie doch der allgemeinen Tendenz der literarischen Strömungen jener Zeit, die von Garnett folgendermassen gewürdigt wird: „We must admit that, however deplorable in itself, it had some good sides. It tended to bring England more into harmony with the general current of European taste and thought and repressed the tendency of our noble literature to fanciful and eccentric insularity. In the long run moreover, it was serviceable to the English drama by providing a substitute, however inferior, for the old vein now unproductive. The want of such a resource killed the drama of Spain.[1])

1) Garnett, l. c. p. 81.

# Lebenslauf.

Am 11. September 1885 bin ich, Franz Heigl zu München geboren und besuchte die Volksschule und das K. Maximiliansgymnasium in dieser Stadt und diente dort auch 1904-5 als Einjähriger. 1905-09 studierte ich, von kürzeren Unterbrechungen durch Aufenthalt im Ausland abgesehen, an der K. Universität München und hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Breymann, Schick; Jordan, Sieper; Borinski, von der Leyen, Muncker, Paul, Pfänder, Schneider; der Herren Lektoren Blinkhorn, Hartmann, Simon, Wells. 1907, 1908, 1909 legte ich die Lehramtsprüfungen aus den neueren Sprachen ab und nahm 1909/10 an dem pädag. didakt. Kurse an der Kreisoberrealschule zu München teil. Seit 1910 bin ich Lehrer für neuere Sprachen an der Privatrealschule zu Marktbreit.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Schick. Ihm sowie Herrn Professor Sieper sei für das freundliche Interesse, das sie derselben während ihrer Vollendung entgegenbrachten auch an dieser Stelle herzlicher Dank ausgesprochen.